# Bizarre Sinema!

WILDEST SEXIEST WEIRDEST SLEAZIEST FILMS

# Horror all'italiana

## 1957 - 1979

# Bizarre Sinema!

# Horror all'italiana

# Bizarre Sinema!

*WILDEST SEXIEST WEIRDEST SLEAZIEST FILMS*

# Horror all'italiana
## 1957 - 1979

Edited by
Stefano Piselli & Riccardo Morrocchi

Text by
Antonio Bruschini

Foreword by Barbara Steele

Afterword by Antonio Margheriti

GLITTERING
IMAGES
*edizioni d'essai*

**Above**: Barbara Steele, Queen of Italian Horror, in *I lunghi capelli della morte* (1965) by Anthony Dawson, a.k.a. Antonio Margheriti.
**Opposite**: Barbara Steele as Cynthia in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (1962) by Robert Hampton, alias Riccardo Freda (top) and as a pin-up model in a photo shot by Elisabetta Catalano in 1967 (bottom).
**Half-title page**: Martine Beswick as Nara the dancer in *Il bacio* (1974) by Mario Lanfranchi.
**Counter-frontispiece**: Graziella Granata as a buxom vampire in *La strage dei vampiri* (1962) by Roberto Mauri.
**Frontispiece**: Walter Brandi (as Herman) and Maria Luisa Rolando (as Countess Alda) in *L'amante del vampiro* (1960) by Renato Polselli.

# *Foreword*
# by Barbara Steele

Italia anni Sessanta: estasi pura... fiammeggiante, matura, appassionata, ipernutrita, straripante sesso, selvaggia, feconda, preda di una vertigine causata da un'energia positiva. Roma, l'antica dea, cantava la sua segreta canzone ammaliatrice. Chiunque ci vivesse era preda di una sorta di magia collettiva, in quell'epoca di elettrizzante ottimismo. Poi emerse il lato oscuro, e nacque così il miglior periodo dell'horror cinematografico italiano. Un cinema che seppe esprimere tutti i nostri desideri repressi e le nostre recesse ossessioni, dall'incesto alla necrofilia, affermando il legame tra sesso e morte, come del resto il paradossale atteggiamento culturale nei confronti della sessualità femminile, una forza tanto temuta quanto fortemente bramata.

Tutto si manifestò con la realizzazione della *Maschera del demonio*. Non saprò mai per quali ragioni Mario Bava avesse scelto proprio me.

Bava era un uomo molto riservato. *La maschera del demonio* fu il suo primo film. Prima di allora aveva sempre fatto il cineoperatore e aveva anche lavorato per Riccardo Freda nei *Vampiri*, la prima pellicola horror italiana. Aveva un occhio eccezionale e sapeva esattamente ciò che voleva. Tutto era perfettamente orchestrato dal suo senso dell'inquadratura e della luce. Era riservato, schivo, discreto con gli attori, estremamente educato, come un gentiluomo del XIX secolo. Prima di ogni ciak esordiva con un "Mi scusi, le darebbe fastidio se...". Si preoccupava assai più dell'atmosfera della ripresa che della recitazione degli attori. Mettere piede su quel set freddo e tenebroso era come entrare in una cattedrale gotica in un pomeriggio estivo. (Nota: il film fu girato in un unico teatro di posa.) Ci giungevano gli echi di un'arcana civiltà rimasta sopita per

secoli. Su di noi calava un silenzio incredibile, una realtà rarefatta e arcaica, spettrale e ingannevole, raffinata, tesa, diffidente. L'intero film aveva un'impronta talmente monocromatica che nessuno, neppure un membro della troupe, osò indossare un capo colorato sul set, ipnotico nella sua bellezza, avvolto nella nebbia, luminoso e incandescente; un set, insomma, che presentava tutti gli elementi di un'apparizione mistica. *La maschera del demonio* sembra un film muto, con il suo sontuoso barocchismo visuale e certe immagini d'impatto straordinario — ad esempio, la carrozza e il tiro simboleggiano il carro della morte, inquietante quanto una qualsiasi immagine di Bergman. Sembra strano, ma fu un film che lasciò il segno.

La troupe, come tutte le troupe italiane, era generosa, piena di calore e di entusiasmo. Scomparivamo in una trattoria locale per il pranzo, e tornavamo al lavoro, ancora ebbri di vino rosso e pasta. Per me ere inimmaginabile che uno si potesse divertire girando un film, che potesse spassarsela nonostante la solennità medioevale. Nel frattempo, Mario Bava restava nel teatro di posa a disegnare piccoli schizzi, dando da mangiare bocconcini di provolone alla sua vecchia cagnetta Maya.

Nella sequenza in cui vengo bruciata sul rogo, tutto era così azzardato che l'orlo della mia veste prese fuoco e tutti furono colti da un terrore isterico mentre cercavano di togliermi dalla pira. Nel trambusto, udii Bava gridare la frase di rito all'operatore: "Continua a girare!".

Si dice che Riccardo Freda abbia scritto l'*Orribile segreto del Dr. Hichcock* in una settimana, dopo aver scommesso che poteva realizzare un film, dall'inizio alla fine, nel giro di un mese. Io ci credo. Lavoravamo 18 ore al giorno, imbottiti

Barbara Steele as Asa the witch in *La maschera del demonio* (1960), directed by Mario Bava.

di sambuca e caffè. Se il carrello si guastava, Freda faceva scorrere la macchina da presa su un tappeto. Niente poteva fermarlo. Era ostinato, emotivo, impetuoso, passionale e un giocatore d'azzardo per natura.
Mi entusiasmava quella folle corsa contro il tempo. Trovai il copione illeggibile, ma il soggetto si rivelò un fattore secondario, grazie soprattutto al magnifico apporto dato dalla fotografia. Gli operatori italiani crescevano con il senso della luce perché vi erano immersi naturalmente. Fa parte della loro leggenda. Ovviamente, però, in Italia nessuno considera la luce un privilegio. Sono in grado di riconoscere un film girato in Italia in un nanosecondo, semplicemente dall'intensità della luce. Come per magia, il film sembrò acquisire il suo specifico ritmo trascinante proprio per il fatto di essere girato a quella forsennata velocità.
Freda mi piaceva. Comprendevo la sua frustrazione, i suoi scoppi di rabbia, il suo lirismo compositivo. La sua stessa vita è stata un'opera lirica in tono minore. Fumava dei grossi sigari e guidava una Bentley. Viveva fuori Roma, circondato dai suoi cavalli da corsa, in un falso castello messo su con laterizi e blocchi di roccia eruttiva. Materiali edili assai inconsueti per l'Italia di quel tempo, se oltretutto si considera che con poche lire potevi comperarti un vero castello del XVI secolo.
Poi c'era Antonio Margheriti, per il quale recitai nei *Lunghi capelli della morte* e in *Danza macabra*. Avrei voluto incontrarlo recentemente quando mi trovavo a Londra, ma mi è mancato il tempo. Eravamo due persone volubili, per cui era inevitabile che venissimo spesso a diverbio, ma ritengo che sotto sotto la cosa ci divertisse. Era un uomo irascibile ed energico, ed era solito usare più di una macchina da presa contemporaneamente per tacitare la sua irrequietezza. Una sorta di precursore della tecnica usata largamente, oggigiorno, nelle *soap operas*. Come Freda, Margheriti aveva capito che vigore e rapidità sono importantissimi, fondamentali. Lo ricordo con grande affetto.
Tornando alla *Maschera del demonio*, quella fu la prima volta che un film dell'orrore presentava una donna che non era soltanto una vittima, ma anche una vendicatrice potente e rapace. E ciò stabilì il presupposto per la personalità dualistica che io avrei incarnato in tutti quei film, caratterizzati da un erotismo trasgressivo. I film italiani dell'orrore degli anni Sessanta erano al tempo stesso barocchi e romantici, invariabilmente calati nell'ancestrale cultura di un passato lontanissimo, ed evocavano segreti di famiglia, immagini di potere e debolezza, nonché desideri insaziabili e immorali. Sapevano indirizzare il lato inespresso del nostro Io. Erano metafore con cui esprimere le nostre paure recondite e il senso del proibito, la brutalità, la necrofilia, l'incesto. E la sensazione di un fato incombente. Ti trasportavano in una segreta dimensione onirica. Ti infondevano un terrore psicologico radicato nel passato. Ma soprattutto, parlavano alla tua anima, comunicando con quella parte che coscientemente misconosciamo. L'ineluttabilità della morte, il sesso e la follia, la bella e la bestia: il cinema horror è fra tutti i generi filmici quello primario per importanza e per i valori che esprime. Perché si rivolge alla parte più elementare che è in tutti noi.

Italy in the Sixties: pure rapture... blazing, ripe, passionate, overfed, oversexed, feral, fecund, swooning in optimistic energy. Rome: ancient goddess singing her private siren's song. Everybody there caught up in a collective thrall in this period of electrifying optimism. And then the dark side surfaced and the best period of Italian horror films was born, expressing all of our repressed desires and anxieties from incest to necrophilia, establishing the link between sex and death as well as the culture's paradoxical attitude towards female sexuality, a potent force that is feared as strongly as it is desired.
Making *Black Sunday* there was an epiphany. How and why Mario Bava chose me, I will never know.
Bava was a very private man. *Black Sunday* was his first feature. Prior to that, he'd always been a cameraman and had actually worked for Riccardo Freda as his cameraman on the *Vampiri*, the first of the Italian horror films. He had a fabulous eye and knew exactly what he wanted. Everything was perfectly orchestrated with his sense of framing and light. He was private, shy, and unobtrusive with his actors, enormously polite, like a Nineteenth century gentleman. He prefaced each shot with, "Excuse me, would you mind very much if we..." He was much more concerned with the mood of the shot than the actors' performances. Entering the cool, dark set was like entering a medieval cathedral on a midsummer afternoon. (Note: the film was shot on one soundstage.) Echoes of an ancient civilization that has been dormant for centuries. This odd silence descended upon us, this hushed, suspended world, spooky and beguiling, elegant, tense, wary. The whole film was so monochromatic that nobody, not even a crew members wore a single color on the set — hypnotically beautiful, shrouded in fog, luminous and incandescent, with all the elements of a religious manifestation. *Black Sunday* feels like a silent film, with a sumptuous visual baroqueness and certain images that are incredibly powerful — the coach and horses, for instance, implying the coach of death, as ominous as any Ingmar Bergman image. In some strange way, it had enormous gravity.
The crew, like all Italian crews, was generous, warm and enthusiastic. We would disappear to a local *trattoria* for lunch and return in a stupor of red wine and pasta. This was unimaginable to me, that one could actually have a great time making a film, that it could be a blast despite the medieval solemnity. Meanwhile Mario Bava would remain alone on the set, making little sketches and feeding his ancient, tiny dog, Maya, little pieces of provolone.
In the sequence where I am burned at the stake, everything was so casual and hazardous that the bottom of my dress caught fire, and the grips became hysterical as they tried to pull me off the stake. And I heard Bava shout the classic line to the cameraman, "Keep shooting!"
It was said that Riccardo Freda wrote the *Horrible Dr. Hichcock* in one week on a bet that he could complete a film from beginning to end of editing within one month. I believe it. We worked 18 hour days, charged with sambuca and coffee. If the dolly broke down, Freda would merely drag the camera on a carpet. Nothing would stop

this man. He was ornery, emotional, violent, fueled with passionate energy, and a compulsive gambler.
I liked this suicidal pace. I found the script unreadable, but it hardly seemed to matter, mainly because of the beautiful camera work. Italian cameramen grow up immersed in an awareness of light. It is part of their mythology. Certainly, in Italy, nobody takes light for granted. I can recognize if a film is shot in Italy in a nanosecond by the luminosity of its light. The film seemed to gather its own willful voodoo as we careened on at this mind-boggling pace.
I liked Freda. I understood his frustration and rages and operatic deliveries. His whole life was a mini opera. He smoked large cigars and drove a Bentley. He lived outside Rome, surrounded by his race horses, in a fake castle comprised of brick and cinder blocks. These were extremely odd building materials for Italy at that time, considering you could buy any Sixteenth century castle for a dollar and a half.
And then there was Antonio Margheriti, whom I'd worked for in *Long Hair of Death* and *Castle of Blood*. I wish I had seen him recently when I was in London but there was simply no time. We were both volatile personalities, so we inevitably had several collisions, but secretly I think we both enjoyed them. He was a passionate and energetic man who in his impatience loved to use multiple cameras during much of the shoot. In a sense this was a forerunner for the technique used widely in soaps today. Like Freda, he had a great sense of energy and urgency. I remember him with great affection.
Going back to *Black Sunday*, this was the first time a horror film showed a woman as not only a victim but as a vengeful and powerful predator. This set the scene for the duality I represented in all of these films with a subtext of forbidden eroticism. The Italian horror films of the Sixties were both baroque and romantic, always steeped in a deep ancestral past of depth, family secrets, images of power, loss, forbidden cravings and desires. They addressed our unexpressed side. They were metaphors for our repressed fears and the forbidden, beastiality, necrophilia and incest. They carried with them a sense of fate. They moved in a private dreamscape. They filled you with a psychic dread rooted in the past. And finally they addressed the soul. They speak to a part of us that we don't consciously like to look at. The inevitability of death, sex and rage, beauty and the beast, the horror film is the most primal and basic of all movie genres. They speak to the most elemental part of us all.

Les années Soixante en Italie: extase pure... flamboyantes, adultes, passionnées, suralimentées, débordantes de sexe, sauvages, fécondes, en proie à un vertige provoqué par une énergie positive. Rome, l'antique déesse, chantait sa chanson secrète et ensorcelante. Quiconque y vivait, était la proie d'une sorte d'enchantement collectif, en cette époque d'optimisme exaltant. Puis le côté obscur émergea et naquit ainsi la meilleure période de l'horror cinématographique italien. Un cinéma qui sut exprimer tous nous désirs réfrénés et nos obsessions secrètes, de l'inceste à la nécrophilie, affirmant le lien entre sexe et mort, comme du reste l'attitude culturelle paradoxale envers la sexualité féminine, une force aussi redoutée que fortement convoitée.
Tout se manifesta avec la réalisation du *Masque du démon*. Je ne saurai jamais pourquoi Mario Bava m'avait choisie.
Bava était un homme très réservé. *Masque du démon* fut son premier film. Auparavant, il avait toujours fait le caméraman et avait travaillé aussi pour Riccardo Freda dans les *Vampires*, la première pellicule d'horreur italienne. Il avait un goût exceptionnel et savait exactement ce qu'il voulait. Tout était parfaitement orchestré par son sens du cadrage et de la lumière. Il était réservé, timide, discret avec les acteurs, extrêmement poli, comme un gentilhomme du 19ème siécle. Au début de chaque reprise, il disaît: "Excusez-moi, cela ne vous ennuierait pas de...". Il se souciait beaucoup plus de l'atmosphère des reprises que de la récitation des acteurs. Arriver sur ce plateau froid et ténébreux, c'était comme si on entrait dans une cathédrale gothique un après-midi estival. (Note: le film fut tourné dans un seul studio.) On entendait les échos d'une civilisation arcane assoupie pendant des siècles. Un silence incroyable nous tombait dessus, une réalité raréfiée et cachée, spectrale, trompeuse, raffinée, tendue, méfiante. Tout le film avait une empreinte tellement monochromatique que personne, pas même un membre de la troupe, osa endosser un vêtement de couleur sur le plateau, hypnotique dans sa beauté, plongé dans le brouillard, lumineux et incandescent; en somme, un plateau qui présentait tous les éléments pour une apparition mystique. *Masque du démon* semble un film muet, avec son baroquisme visuel somptueux et certaines images d'impact extraordinaire — par exemple, la carrosse et l'attelage symbolisent le char de la mort, aussi inquiétant que n'importe quelle image de Bergman. C'est bizarre, mais le *Masque du démon* fut un film qui marqua.
La troupe, comme toutes les troupes italiennes, était généreuse, chaleureuse et enthousiaste. Nous allions au petit restaurant du coin pour déjeuner, et nous remettions au travail encore pleins de vin rouge et de pâtes. Pour moi, il était inimaginable que quelqu'un pût s'amuser en tournant un film, se payer du bon temps malgré la solennité médiévale. Pendant ce temps, Mario Bava restait dans le studio, exécutant de petites esquisses et donnant à manger quelques bouts de fromage à son vieux petit chien Maya. Dans la séquence où je suis brûlée sur le bûcher, tout était si approximatif et hasardeux que l'ourlet de ma robe prit feu, et tous furent atteints d'une terreur hystérique alors qu'ils temptaient de m'enlever du bûcher. Dans le remue-ménage, j'entendis Bava crier la phrase d'usage au caméraman: "Continue à filmer!".
On dit que Riccardo Freda écrivit l'*Effroyable secret du docteur Hichcock* en une semaine, après avoir parié qu'il pouvait réaliser un film, du début à la fin, en l'espace d'un mois. Moi, j'y crois. Nous travaillions 18 heures par jour, bourrés d'anisette et de café. Si le chariot se détraquait, Freda faisait glisser la caméra sur un tapis. Rien ne pouvait l'arrêter. Obstiné, émotif, impétueux, passionné, le risque était en lui instinctif.
Cette course folle contre le temps m'enthousiasmait. Je trouvai que le scénario était illisible, mais le sujet passa en deuxième plan, grâce surtout à l'apport magnifique donné par la photographie. Les caméramen italiens étaient élevés avec le sens de la lumière car ils y étaient plongés naturellement. Cela faisait partie de leur légende. Mais, évidemment en Italie personne ne considère la lumière un privilège. Je suis capable de reconnaître un film tourné en Italie en un instant, simplement à cause de l'intensité de la lumière. Comme par magie, le film sembla acquérir son rythme entraînant spécifique, justement parce qu'il était tourné à cette vitesse forcenée.
Freda me plaisait. Je comprenais sa frustration, ses coups de colère, son lyrisme expressif. Même sa vie semble une œuvre lyrique en ton mineur. Il fumait de gros cigares et conduisait une Bentley. Il vivait en dehors de Rome, entouré de ses chevaux de course, dans un faux château construit avec des briques et des blocs de roche éruptive. Matériaux de construction assez insolites en Italie en ce temps-là, considérant qu'avec peu d'argent on pouvait acheter un vrai château du 16ème siècle.
Puis, il y avait Antonio Margheriti, pour lequel je jouai dans la *Sorcière sanglante* et *Danse macabre*. J'aurais voulu le rencontrer lorsque je me trouvais à Londres, mais je n'ai pas eu le temps. Nous étions deux personnes volages, par conséquent il était inévitable que nous nous disputâmes souvent, mais je pense qu'en fait cela nous amusait. C'était un homme irascible et énergique, qui avait l'habitude d'utiliser plusieurs caméras en même temps pour satisfaire son agitation. Une sorte de précurseur de la technique utilisée largement de nos jours dans les soap operas. Comme Freda, Margheriti avait compris que vigueur et rapidité sont très importantes. J'en ai un chaleureux souvenir.
Revenant au *Masque du démon*, pour la première fois un film d'horreur présentait une femme qui n'était pas seulement une victime, mais aussi une vengeresse puissante et avide. Et cela fut la prémisse de la double personnalité que j'aurais incarnée dans tous ces films, caractérisés par un érotisme transgressif. Les films d'épouvante italiens des années Soixante étaient en même temps baroques et romantiques, plongés invariablement dans la culture ancestrale d'un passé très lointain, et évoquaient des secrets de famille, des images de pouvoir et de faiblesse, ainsi que des désirs insatiables et immoraux. Ils savaient diriger le côté caché de notre Moi. C'étaient des métaphores servant à exprimer nos peurs secrètes et le sens de l'interdit, la brutalité, la nécrophilie, l'inceste. Et la sensation d'un destin menaçant. Ils te transportaient dans une dimension onirique secrète. Ils t'inspiraient une terreur psychologique ancrée dans le passé. Mais, surtout, ils parlaient à ton âme, communiquant avec cette partie que nous méconnaissons consciemment. L'inéluctabilité de la mort, le sexe et la folie, la belle et la bête: le cinéma horror est, parmi tous les genres filmiques, le premier pour son importance et pour les valeurs qu'il sait exprimer. Car il s'adresse au côté le plus élémentaire qui est en nous tous.

Barbara Steele

**Above**: a typical sexy-horror scene from *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* (1973), directed by Ralph Brown, alias Renato Polselli.
**Opposite**: one of the most used castles in Italian horror movies (top) and cover by Renato Caroselli from a *KKK* horror paperback (1961).

# C'era una volta in Italia...

Lugubri castelli, immersi nelle nebbie di insoliti paesaggi "transilvanico-laziali"; stupende, sensuali, ambigue vampire, provocanti e crudeli; sadiche, "eccitanti" torture ai danni di belle fanciulle frementi, debitamente svestite e incatenate; atmosfere malsane, in cui spettri, terribilmente realistici e impressionanti, compiono la loro vendetta d'oltretomba; frammenti di un mondo che più si rivela lontano, più ci appare magicamente dotato di un fascino fortissimo, intrigante e difficile da spiegare. L'atmosfera che regnava nei film di quell'ormai lontano periodo del cinema gotico italiano era una cosa sola con le crescenti e sempre più pressanti pulsioni trasgressive presenti in tutti i campi artistici e culturali, con quell'ansia di emozioni nuove che rendeva tanto più eccitante il vivere quotidiano nell'Italia del boom. Una nuova era cinematografica che seguiva, finalmente, quella del celebratissimo (fino alla nausea) neorealismo. Per tutti gli anni Sessanta, dopo fugaci apparizioni in qualche cinema di prima visione, questo genere di pellicole finiva per venir programmato innumerevoli volte in piccole quanto scomode sale di periferia.

Non contava se la censura era rigorosa e inflessibile; anzi, proprio il riuscire a sfuggirle risultava, in qualche modo, straordinariamente appagante. Come era estremamente appagante, per chi non aveva ancora l'età giusta per accedere ai locali di prima visione (la quasi totalità degli horror era invariabilmente vietata ai minori), scovare quelle salette un po' fuori mano — semideserte nel pomeriggio, un po' più gremite e fumose la sera — dove si poteva riuscire ad entrare, a dispetto dei vari divieti, e godere del frutto proibito a lungo anelato. Per di più, la visione di queste pellicole in quei vecchi locali un po' cadenti caricava i film di un fascino ancor più coinvolgente e magico, e ci rendeva felici come i bambini che finalmente hanno scovato, dopo una lunga ricerca, il dolce nascosto dai genitori. L'attrazione esercitata da quei film iniziava già dai flani sui quotidiani, spesso deliranti ed eccessivi, ma sempre incredibilmente invitanti con le loro frasi a effetto, per poi proseguire nella visione degli accattivanti manifesti (al tempo quasi una sorta di rito iniziatico), sempre disegnati con maestria e inventiva, sì da farci immaginare chissà quali orrori e argomenti proibiti. Manifesti che, spesso, pur andando oltre il contenuto delle pellicole stesse, finivano, quasi paradossalmente, per renderci ancor più gradito e affascinante il film.

Erano anni in cui agli spettatori non interessava l'impegno a tutti i costi; al contrario, privilegiavano il *frisson* che una pellicola sapeva procurare loro. Le sale italiane erano affollate, sin dal finire degli anni Cinquanta, da platee entusiaste, emotivamente partecipi per le coinvolgenti vicende che scorrevano sul grande schermo.

Platee inizialmente schiamazzanti per i mitici, coloratissimi *peplum* in cui eroi forzuti e discinte fanciulle fronteggiavano mitologiche creature. Poi, le stesse passarono ad esaltarsi per un pugno di agenti segreti, piuttosto modesti nella sostanza, ma spesso più divertenti e trasgressivi del prototipo inglese. Finché ambedue i filoni non furono soppiantati dal fenomeno dirompente degli *spaghetti-western*, inventati da Sergio Leone ed estremizzati da validi registi come Sergio Corbucci e Sergio Sollima.

In mezzo a tutto questo, si sviluppò l'horror all'italiana, un genere sì meno appariscente, ma più costante e di maggiore durata. Nato dal successo di pellicole inglesi e americane, finì spesso per surclassare gli originali quanto a bizzarria ed estro creativo, trovando una precisa collocazione nel panorama del *fantastique* mondiale. A differenza degli altri, comunque, questo filone passò abbastanza inosservato in Italia, anche perché l'anglicizzazione dei nomi di tutti i componenti del cast (dal regista al montatore) tendeva a confondere, ad un occhio distratto, gli horror italiani con analoghi prodotti stranieri.

Poi, a poco a poco — mentre in Italia si continuava ad ignorare questi film o, peggio ancora, a criticarli duramente quando ci si accorgeva che erano italiani — alcuni critici francesi iniziarono a nutrire un vero e proprio amore per autori come Bava, Freda o Margheriti. La rivista parigina *Midi-Minuit Fantastique* fu la prima, a partire dal 1963, a rivalutare il gotico di Cinecittà e ad esaltarne i pregi, ad evidenziare lo stile particolarissimo di certi cineasti e a programmare le loro opere, accanto ai classici di Browning e di Whale, nella sala "specializzata" Midi-Minuit.

Perché questi film avevano, davvero, un "qualcosa di particolare" che li differenziava dagli altri, di cui potevano a prima vista sembrare semplici imitazioni. Atmosfere cupe e disperate, false eppure stranamente credibili, personaggi sadici e maledetti, un gusto marcato per l'erotismo e la morbosità, ambientazioni di un romanticismo macabro raramente così intenso. E poi c'era la musica: ridondante e non più concepita come semplice commento, ma parte integrante essa stessa della vicenda, con melodie tristi e crepuscolari ad opera di ottimi compositori come Carlo Rustichelli, Roman Vlad ed Ennio Morricone. Melodie che, molto spesso, all'estero finivano per essere rifatte da compositori americani, rovinando parzialmente la magia di quelle pellicole. Già, perché nei paesi stranieri, questi film raggiungevano incassi spesso non disprezzabili. Lo spirito di questi horror non era, in sostanza, troppo lontano neppure da quello di tante pubblicazioni che affollavano con successo le edicole italiane: i cosiddetti fumetti "neri", e le susseguenti versioni fotoromanzate. Perché i vari *Kriminal*, *Satanik* e *Killing*, divorati con entusiasmo da milioni di lettori di ogni ceto sociale — e additati da censori e moralisti come fonte primaria di ogni nequizia — recavano in sé la stessa carica "sovversiva" e la stessa volontà di provocazione dei film sexy-horror.

Inoltre andavano per la maggiore dei curiosi romanzetti *pulp* erotico-orrorifici, come le col-

Still from *Seddok* (1960) by A.G. Majano.

Photo from a *Killing* issue (1968).

Splash page from a *Kriminal* issue (1964).

lane *I racconti di Dracula* e *KKK - I classici dell'orrore*. Firmati da sedicenti autori anglofoni (in realtà, italianissimi) questi libelli proponevano una sorta di versione "spinta" dell'erotismo e del sadismo dei film gotico-vampireschi nostrani. Tanto che, in certi casi, finirono addirittura per servire, essi stessi, come fonte di ispirazione diretta per certe pellicole del filone.
Finché, per la gioia degli appassionati, non comparve una serie di fascicoletti intitolata *Malia - I fotoromanzi del brivido*, che si incaricò di presentare i film horror (italiani e non) in forma di cineromanzo. *Malia* ebbe quindi il merito di dare finalmente compimento al connubio cinema-fumetto, già così presente nello spirito dei film horror di quegli anni.
Quello che, invece, mancò del tutto nelle nostre edicole furono periodici che si occupassero seriamente di questo tipo di cinema (eccezion fatta per la breve esperienza del raffinato mensile *Horror*), ovvero l'equivalente italiano di *Midi-Minuit Fantastique* e *Famous Monsters of Filmland*, tanto che agli appassionati più accaniti non restava che cercare di procurarsi, con enormi difficoltà, le costosissime copie di quelle riviste straniere.
Ma, intanto, l'Italia e gli italiani erano cambiati. I movimenti politici del Sessantotto avevano portato a radicali cambiamenti sociali, e i fremiti libertari che ne erano scaturiti avevano indotto anche il cinema a liberarsi ancor più da freni inibitori e proibizioni censorie. L'erotismo era praticamente esploso, e non c'era più bisogno di ricorrere a timidi accenni o a larvate allusioni: la trasgressione era ormai la regola. Parallelamente, gli spettatori sembravano essersi ormai liberati dai pregiudizi verso il cinema horror di matrice italiana, e il successo enorme dei thrilling di Dario Argento, nati sul finire del decennio, generò il nuovo filone giallo-sexy, popolato di maniaci nerovestiti e armati di rasoio che si muovevano, finalmente, in città italiane divenute inediti luoghi d'incubo.
Comunque, durante tutti gli anni Settanta, continuarono a sussistere i vecchi horror di matrice gotica, col sesso ormai elevato a un ruolo di primissimo piano. E, ancora una volta, queste pellicole seppero trovare un loro corrispettivo di carta. Sexy-horror come *Il plenilunio delle vergini*, *L'amante del demonio* e *Terror! Il castello delle donne maledette*, altro non erano se non la versione in pellicola di quei "fumetti per adulti" che, sotto le allettanti testate di *Terror*, *Oltretomba*, *Jacula*, *I Sanguinari* e *Il Vampiro*, richiamavano alle edicole uno stuolo sempre maggiore di appassionati. Erano fumetti dove l'elemento sessuale e quello sanguinario erano spinti a livelli sempre più espliciti, a mano a mano che gli anni passavano. Allo stesso modo, si facevano sempre più audaci e trasgressivi (sesso e sangue erano la regola!) i film di cui parliamo, sia che si rifacessero ai sottogeneri alla moda, sia che recuperassero i vecchi stilemi dei castelli stregati e delle orge vampiresche.
Anche se queste pellicole continuarono a conservarsi un loro pubblico, soprattutto nelle sale di periferia, i locali di prima visione furono letteralmente travolti dalla nuova ondata di thriller erotici, che dai prototipi argentiani mutuava titoli con animali dalle bizzarre quanto sinistre caratteristiche (*La tarantola dal ventre nero*, *Il gatto dagli occhi di giada*, *Una lucertola con la pelle di donna*). E il pubblico accorreva, ansioso e fremente, per essere violentato dalle immagini sanguinose di belle pin-up nude.
I film di Argento avevano, nel contempo, aperto la strada ad un nuovo tipo di horror di ambientazione moderna, che avrebbe poi generato, nel corso degli anni Settanta, non poche geniali variazioni gotiche sul tema: prime fra tutte *Il profumo della signora in nero* di Francesco Barilli e *La casa dalle finestre che ridono* di Pupi Avati. Non più cupi castelli nella nebbia, o mostruosi vampiri in agguato, ma un gotico immerso nella quotidianità, fatto di città e campagne italiane apparentemente rassicuranti, ed invece abitate da mostri e folli di ogni tipo.
Fu con la fine del decennio Settanta che il sexy-horror italiano cominciò definitivamente, seppur lentamente, ad estinguersi. Riuscendo a sopravvivere ancora per un po' sul piccolo schermo, grazie alla programmazione sfrenata delle TV libere (e selvagge).
Molti critici e cinefili snob sostengono che la sua scomparsa è stato un bene, perché si trattava di un cinema italiano di cassetta, inutile, se non dannoso. Sarà, ma era anche un tipo di cinema che all'estero, spesso, diveniva oggetto di culto e ci veniva invidiato. Oggi, invece, dopo la scomparsa dal panorama cinematografico italiano dei tanto vituperati generi, chissà perché, noi rimpiangiamo sempre più un passato che, per quanto prossimo, ci appare ineluttabilmente e tristemente sempre più lontano.

Sombre castles, covered by mists of unusual "Transylvanian-Roman" landscapes; wonderful, sensuous, ambiguous she-vampires, provocative and cruel; sadistic, exciting tortures performed on beautiful, trembling maidens, duly undressed and enchained; unhealthy atmospheres, in which ghosts, terribly realistic and scary, take their *post-mortem* revenge; fragments of a world which seems so far away, and yet appears to be endowed with an incredible charm, subtle and hard to explain. The atmosphere which reigned in the movies of that now far-off period of *Horror all'Italiana* cinema was as one with the increasing transgressive pulsions coming from all artistic and cultural fields, with that lust for new emotions that made everyday life in Italy during the economic boom so much more exciting. A new movie era which followed (at long last!) the much too celebrated neorealistic one.
During all of the Sixties, after brief appearances in a few first-rate theatres, these movies ended up being projected innumerable times in small and uneasy peripheral cinemas.
Censorship was particularly strong, which made it even more satisfying to succeed in avoiding it. It was also satisfying, for those who were not yet able to go to first-rate theatres (most movies were restricted), find out those far-off cinemas

Splash page from a *Satanik* issue (1964).

The monstrous embalmer with one of his victims in *Il mostro di Venezia* (1964) by Dino Tavella.

— almost empty in the afternoons, whereas they were full and smoky in the evenings — where one could get in, despite prohibitions, and taste the long-desired forbidden fruit. Besides, seeing those films in such decaying places increased the charm, the magic, and made us happy like children who succeed in finding the cake which has been hidden by their parents. The fascination of those movies started from the ads in newspapers, often excessive, yet incredibly alluring with their punchlines, followed by the vision of the captivating posters (a sort of initiation), always masterfully designed to make us imagine unthinkable horrors and forbidden topics. Those posters, though often going beyond the content of movies, paradoxically contributed to make the movie even more enjoyable and fascinating.

Those were years when spectators did not expect the movie to be meaningful at all costs; on the contrary, they attributed more importance to the sensations a movie could give them. Since the late Fifties, Italian theatres were filled by enthusiastic audiences which emotionally participated in the stories which appeared on the screen. There were bawdy audiences for the mythic, colorful sword-and-sandal movies, in which strong heroes and scantily-dressed maidens faced strange creatures. Then, towards the mid-Sixties, the same audiences were thrilled by a number of Italian spy-stories, imitating the James Bond 007 movies. These were apparently modest, yet often more fun and transgressive than their prototype. Until both genres were replaced by spaghetti-westerns, invented by Sergio Leone, and taken to extremes by other good directors like Sergio Corbucci and Sergio Sollima.

In the midst of this all, there developed the Italian Gothic horror, a less showy genre which lasted longer. Following the success of English and American movies, it often outdid their success as far as creativity was concerned, managing to earn a niche in the panorama of worldwide fantastique. Differently from others, though, this genre was not so appreciated in Italy, also because the "anglicization" of all the cast members' names (from the director to the editor) somewhat tended to confuse them with similar foreign products.

Then, little by little — while in Italy these movies were being ignored, or, even worse, received bad reviews when critics realized they were Italian — some French critics started to develop a veritable affection for such authors as Bava, Freda, or Margheriti. Parisian magazine *Midi-Minuit Fantastique* was the first one, beginning in 1963, to re-evaluate the Gothic movies made in Cinecittà and to exalt their qualities, to underline the peculiar style of some filmmakers, and to project their works, together with classics by Browning and Whale, in the "grindhouse" Midi-Minuit.

These movies really had something special, which made them different from the others, although at first sight they could seem but imitations. Gloomy and desperate atmospheres, fake yet strangely believable; sadistic, accursed characters; a strong taste for eroticism and morbidness; settings revealing a macabre romanticism which had never been so intense. Then there was music: redundant, no longer conceived as a mere accompaniment to images, but itself part of the story, with sad, sombre melodies written by such composers as Carlo Rustichelli, Roman Vlad, and Ennio Morricone. Tunes that very often, abroad, were remade by American composers, partially spoiling the magic of those movies.

The spirit of these Italian horrors was not far from that animating many a "fumetti neri" which filled up the newsstands. For such titles as *Kriminal*, *Satanik*, and *Killing*, devoured with enthusiasm by millions of readers from every social class — and accused by censors and moralists to be the root of all evil — had in them the same "subversive" charge, the same will to astonish as the sexy-horror movies.

Still on the newsstands there were curious erotic-horror pulp novels, issued in series such as *I racconti di Dracula* and *KKK - I classici dell'orrore*. Signed with English names by Italian authors, these paperbacks offered a sort of "extreme" version of the eroticism and sadism seen in Italian gothic-vampire movies. In fact some of them even inspired movie versions.

At last, to the joy of fans, a series of publications called *Malia* appeared on the newsstands. These were made up of stills from the movies, in the shape of "fumetti". Thus, *Malia* managed to fuse comics and movies — a fusion that was already present in the spirit of Italian horror films during those years.

What was not to be found of Italian newsstands was magazines that seriously dealt with this kind of movies, that is, the Italian equivalent of *Midi-Minuit Fantastique*, or of *Famous Monsters of Filmland*. In fact, Italian fans were forced to try and obtain, with great difficulty and at dear prices, copies of those foreign magazines.

In the meantime, Italy and the Italians had changed. In the late-Sixties, political movements had brought about radical social changes, and the lust for freedom had made the cinema to be even more uninhibited. Eroticism had exploded, and it was no longer time for timid hints and allusions: trangression was now the rule. At the same time, spectators seemed to have shuffled off all prejudices towards Italian horror movies, and the big success of Dario Argento's thrillers, born in the latter part of the decade, generated a new mystery-sexy genre, crowded with darkly-dressed maniacs and armed with razors, who moved, at long last, in nightmarish Italian towns. The old Gothic horrors, though, continued to exist for a while even in the Seventies, with sex as the main attraction. Again, these movies had their paper counterparts. Sexy-horror movies, like *The Devil's Wedding Night* and *Frankenstein's Castle of Freaks*, were but the film version of those porn-horrific comics which, under such provocative titles as *Terror*, *Oltretomba*, and *Il Vampiro*, lured many a fan to the newsstands. Similarly (sex and blood had become the rule!), the movies we are dealing with became more and more transgressive, both when they were inspired by fashionable sub-genres, and when they re-used haunted castles and vampire orgies.

Italian "fotobusta" (lobby card) for the film directed by Giorgio Ferroni in 1960.

Cover from a *Malia* magazine issue (1963).

Even though these movies managed to keep an audience of their own, mostly in peripheral theatres, theatres were literally submerged by the new wave of erotic thrillers, which derived their bizarre titles (*A Lizard in a Woman's Skin*) from Argento's prototypes. Audiences rushed, anxious and expectant, to be enthralled by bloody images of beautiful naked girls.
Argento's films had also opened the way to a new kind of horror set in modern times, which would generate several variations during the Seventies: first of all, Pupi Avati's *The House with Windows That Laugh*. No more sombre castles lost in the mist, or monstrous vampires ready to strike, but an everyday Gothic, made of Italian towns and countrysides, apparently reassuring yet inhabited by monsters and madmen.
It was at the end of the Seventies that Italian sexy-horror movies began to definitively, yet slowly, fade away. They managed to survive for a while on the TV screen, thanks to local stations' wild programming.
Many critics and snobbish cinephiles affirm that their end was a good thing, as they represented a commercial, useless, even noxious kind of cinema. Maybe so, but it was also a kind of cinema which, in foreign countries, often became an object of cult, and envy. Today that the despised "genre movies" have disappeared from Italian screens, we regret more and more a past which, though not chronologically remote, appears to our eyes as inevitably, sadly far off and lost.

Des lugubres châteaux plongés dans la brume des paysages insolites dans un "Latium transformé en Transylvanie"; des vampires stupéfiantes, sensuelles, ambiguës, provocantes et cruelles; des tortures sadiques, "excitantes" sur de belles jeunes filles frémissantes dûment dévêtues et enchaînées; atmosphères malsaines où des spectres, terriblement réalistes et impressionnants, accomplissent leur vengeance d'outre-tombe; fragments d'un monde qui plus il se révèle lointain, plus il nous apparaît doté magiquement d'un charme très fort, intrigant et difficile à expliquer.
L'atmosphère qui régnait dans les films de cette période du sexy-horror à l'italienne, désormais lointaine, était unie aux pulsions impérieuses croissantes et toujours plus transgressives présentes dans tous les domaines artistiques et culturels, avec cette angoisse de nouvelles émotions qui rendait plus excitante la vie quotidienne dans l'Italie du boom économique. Une nouvelle ère cinématographique qui suivait finalement celle du très fameux (jusqu'à la nausée) néo-réalisme.
Pendant toutes les années Soixante, après de fugitives apparitions dans quelques salles de première vision, ce genre de pellicules finissait par être programmé de nombreuses fois dans des salles de quartier aussi inconfortables que petits. On ne tenait pas compte de la censure inflexible et rigoureuse; au contraire, le fait de réussir à l'éviter faisait, en quelque sorte, extrêmement plaisir. Comme cela faisait extrêmement plaisir à celui qui n'avait pas encore l'âge d'accéder aux cinémas de première vision (la presque totalité des films d'épouvante était interdite aux mineurs) de dénicher quelques petites salles en banlieue — peu fréquentées l'après-midi, un peu plus bondées et enfumées le soir — où l'on pouvait réussir à rentrer malgré les diverses interdictions et jouir du fruit défendu longtemps soupiré. En plus, la vision de ces pellicules dans ces vieux locaux décrépis donnait aux films un charme encore plus prenant et magique, et nous étions contents comme des enfants qui finalement ont découvert, après une longue recherche, la tarte cachée par les parents.
L'attraction exercée par ces films débutait déjà avec les pavés de presse souvent délirante et excessive, mais toujours incroyablement attrayante avec ses phrases à sensation pour continuer ensuite avec la vision des affiches attrayantes (à l'époque presque une sorte de rite initiatique), toujours dessinées avec habileté et fantaisie, afin de faire imaginer qui sait quels horreurs et arguments interdits. Affiches qui, souvent, allant également au-delà du contenu des pellicules mêmes, finissaient presque paradoxalement par rendre à nos yeux le film encore plus agréable et fascinant.
C'était la période où l'engagement à tout prix n'intéressait pas les spectateurs: au contraire, ils préféraient le frisson qu'une pellicule savait leur procurer. Les cinémas italiens étaient envahis dès la fin des années Cinquante par un public enthousiaste prenant part émotivement aux histoires qui défilaient sur le grand écran.
Un public qui, initialement, faisait du tapage pour les peplum très colorés et mythiques, où les héros robustes et les jolies filles à demi-nues faisaient face à des créatures mythologiques. Puis, vers la moitié des années Soixante, ce même public s'exalta pour quelques bandes d'espionnage, plutôt modestes en substance, mais souvent plus amusantes et transgressives du prototype anglais. Jusqu'au moment où les deux filons furent supplantés par le phénomène explosif des western-spaghetti, inventés par Sergio Leone et portés à l'extrême par de bons metteurs en scène comme Sergio Corbucci et Sergio Sollima.
Au milieu de tout cela, l'horror italien se développa, un genre moins voyant mais plus constant et de plus grande durée. Né du succès des pellicules anglaises et américaines, il finit souvent par surclasser les originaux en ce qui concerne la bizarrerie et le génie créatif, trouvant un emplacement précis dans le panorama du fantastique mondial. De toute façon, à différence des autres, ce filon passa assez inaperçu en Italie, parce que les noms anglais de tous les membres de la troupe (du réalisateur au monteur) avaient tendance à confondre, pour un œil distrait, les films d'horreur italiens avec des produits étrangers analogues. Puis, peu à peu — alors qu'en Italie on continuait à ignorer ces films ou, pire encore, à les critiquer durement lorsqu'on s'apercevait qu'ils étaient italiens — certains critiques français commencèrent à nourrir un

Cover of an Italian sexy-horror comic (1969).

Italian "fotobusta" for the film directed by Roberto Mauri in 1962.

véritable amour pour des auteurs comme Bava, Freda ou Margheriti. La revue parisienne *Midi-Minuit Fantastique* fut la première, à partir de 1963, à revaloriser le gothique de Cinecittà et en exalter les vertus, à mettre en évidence le style très particulier de certains cinéastes et à programmer leurs œuvres, aux côtés des classiques de Browning et de Whale, dans la salle de quartier "spécialisée" Midi-Minuit.
Parce que ces films avaient vraiment "quelque chose de particulier" qui les différenciait des autres qui pouvaient à première vue paraître de simples imitations. Atmosphères sombres et désespérées, fausses et pourtant étrangement croyables, personnages sadiques et maudits, un goût marqué pour l'érotisme et la morbidité, situations d'un romantisme macabre rarement aussi intense. Et puis, il y avait la musique: redondante et non plus conçue comme un simple commentaire mais partie intégrante elle-même de l'histoire, avec des mélodies tristes et crépusculaires des compositeurs comme Carlo Rustichelli, Roman Vlad et Ennio Morricone.
L'esprit de ces films d'horreur n'était pas, en substance, très loin de ces nombreuses publications qui peuplaient avec succès les kiosques italiens: les soi-disant "fumetti neri". Car les divers *Kriminal*, *Satanik* et *Killing*, dévorés avec enthousiasme par des millions de lecteurs de tous les niveaux sociaux — et indiqués par les censeurs et les moralistes comme source primaire de toute iniquité — portaient en eux-mêmes la même charge "subversive" et la même volonté de provocation des films sexy-horror.
En outre, étaient en vogue de curieuses *pulps* érotico-horrifiques comme les collections *I racconti di Dracula* et *KKK - I classici dell'orrore*. Signés par des soi-disant auteurs anglophones (mais en réalité, tout à fait italiens), ces libelles proposaient une sorte de version osée de l'érotisme et du sadisme des films gothico-vampiriques italiens. Si bien que dans certains cas, ils finirent aussi par servir eux-mêmes comme source d'inspiration directe pour certaines pellicules du filon.
Jusqu'à ce que, pour la joie des amateurs, apparut dans les kiosques une série de petits fascicules intitulée *Malia*, qui se chargea de présenter les films d'horreur (italiens et non) sous forme de ciné-roman. *Malia* réussit finalement à concilier l'union cinéma-BéDé, déjà si présente dans l'esprit des films d'horreur de ces années-là.
Au contraire, ce qui manqua complètement dans les kiosques italiens, ce furent les magazines qui s'occupaient sérieusement de ce genre de cinéma, c'est-à-dire l'équivalent italien de *Midi-Minuit Fantastique* ou de *Famous Monsters of Filmland*, si bien que les passionnés les plus acharnés devaient se procurer, avec d'énormes difficultés, les exemplaires très chers de ces publications étrangères.
Mais pendant ce temps, l'Italie et les italiens avaient changés. Les mouvements politiques de la fin des années Soixante avaient provoqué des changements sociaux radicaux et les frissons libertaires qui avaient été déchaînés, avaient induit également le cinéma à se libérer encore plus des freins et des interdictions de la censure. L'érotisme avait pratiquement éclaté et ce n'était plus la peine d'avoir recours aux allusions timides et voilées: la transgression était désormais de règle. Parallèlement, les spectateurs semblaient s'être désormais libérés des préjugés envers le cinéma horror de matrice italienne et l'énorme succès des films à suspense de Dario Argento, apparus vers la fin de la décennie, engendra un nouveau filon peuplé de maniaques vêtus de noir et armés d'un rasoir qui circulaient finalement dans des villes italiennes devenues des endroits inédits de cauchemar.
Les vieux films d'épouvante avec le sexe élevé à un rôle de premier plan persévérèrent de toute façon pendant toutes les années Soixante-dix. Et ces pellicules continuèrent à trouver leur équivalent de papier. Films sexy-horror comme les *Vierges de la pleine lune* et le *Château de l'horreur* n'étaient autre que la version en pellicule de ces B.D. adultes qui, sous les couvertures alléchantes de *Terror*, *Oltretomba*, *Jacula*, *I Sanguinari* et *Il Vampiro* attiraient dans les kiosques une foule toujours plus grande de passionnés.
De la même façon, les films dont nous parlons se faisaient toujours plus audacieux et transgressifs (sexe et sang étaient de règle!) soit qu'ils répétaient les sous-genre à la mode soit qu'ils récupéraient les vieux thèmes des châteaux enchantés et des orgies vampiriques.
Pendant que ces pellicules continuèrent à avoir leur public, surtout dans les vieilles salles de banlieue, les cinémas de première vision furent littéralement envahis par la nouvelle vague des thrillers érotiques qui des prototypes style Dario Argento empruntaient des titres avec des animaux aux caractéristiques aussi bizarres que sinistres (*La Tarantule au ventre noire*). Le public accourait, anxieux et frémissant, pour être violé par les images sanglantes de belles pin-ups nues.
Les films de Dario Argento avaient en même temps ouvert la route à un nouveau type d'horreur de milieu moderne, qui aurait engendré ensuite plusieurs variations gothiques géniales sur le thème: la première entre toutes la *Maison aux fenêtres qui rient* de Pupi Avati. Finis les sombres châteaux dans la brume ou les monstrueux vampires aux aguets, mais un gothique plongé dans la quotidienneté fait de villes et de campagnes italiennes apparemment rassurantes et peuplées, au contraire, de monstres et de fous.
De nombreux critiques et cinéphiles snobs soutiennent que sa disparition était nécessaire car il s'agissait d'un cinéma italien commercial, inutile sinon néfaste. Peut-être, mais c'était aussi un type de cinéma qui souvent, à l'étranger, devenait objet de culte et on nous l'enviait. Aujourd'hui, au contraire, après la disparition du panorama cinématographique italien des filons infâmes, qui sait pourquoi, nous regrettons toujours plus un passé qui, bien que récent, nous apparaît inéluctablement et tristement toujours plus lointain.

**Above**: Barbara Steele as Margaret, Dr. Hichcock's wife, in a funereal scene from *Lo spettro*.
**Opposite**: Riccardo Freda on the set of *Lo spettro* (top) and Robert Flemyng as Dr. Hichcock in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (bottom).

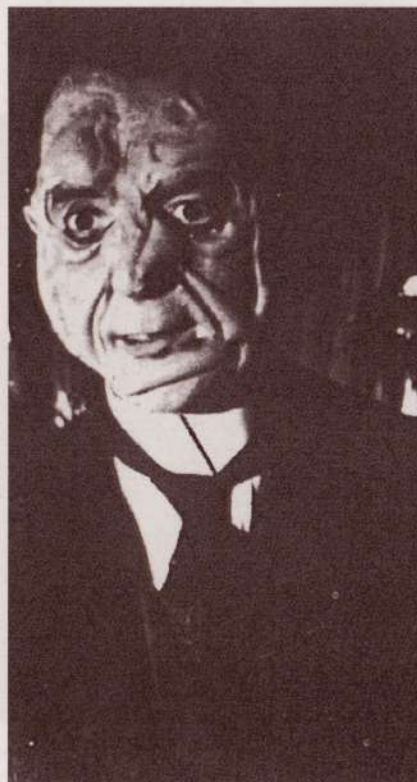
# *Riccardo Freda*
# Aesthete of Fear

Dovendo decidere a chi attribuire la paternità italiana del genere *fantastique*, sarebbe alquanto difficile optare tra due nomi: Riccardo Freda o Mario Bava. Se, infatti, Bava ha saputo conferire una dimensione autoriale all'horror, dedicandovi praticamente tutta la carriera, Freda ha firmato il primo gotico ufficiale del cinema italiano, *I vampiri*, nel lontano 1957. Tuttavia lo stile dei due registi, amici tra loro, è diversissimo, come diverse sono le scelte espressive da loro attuate. Freda ama affermare di aver sempre creduto in ciò che faceva e di prediligere un horror psicologico, meno legato a effetti esteriori, ma più ad esplosioni di follia mentale. «Io credo in un orrore sottile, psicologico. Niente vampiri, mostri, per carità, sono espedienti volgari, ridicoli. La mia teoria è che l'orrore, il terrore autentico può venire raggiunto con mezzi semplici, comuni. Il mostro più terrificante è il vicino che sgozza la moglie» (cfr. *Horror* n. 15).

Bava, invece, ha sempre amato prendersi in giro, ironizzare sul suo lavoro, pur possedendo un fortissimo, innato senso della paura che gli permetteva di trattare temi orrorifici, anche usando effetti visivi e vampiri mostruosi, in modo sempre credibile e terrificante.

Fu quasi per scommessa che Freda, nato ad Alessandria d'Egitto il 24 febbraio 1909, decise di dedicarsi all'horror, dopo aver esordito al cinema nel 1942 con *Don Cesare di Bazan* e aver girato numerosi film d'avventura e melodrammi in costume di successo (*I miserabili*, *Il cavaliere misterioso*, *Spartaco*, *Teodora imperatrice di Bisanzio*, *Beatrice Cenci*).

«Parlavo con due produttori, Donati e Carpentieri, e affermai che si poteva fare un film in due settimane. Risposero che era impossibile: io insistetti. Allora telefonarono a Lombardo, alla Titanus, spiegando quello che io proponevo e gli chiesero se l'avrebbe voluto distribuire lui, questo film. Accettò senza crederci e io stesi frettolosamente la sceneggiatura de *I vampiri*, che girai in dodici giorni. Poi lasciai il film, per dissidi intervenuti tra me e i produttori» (cfr. *Horror* n. 15).

Il film fu finito, nelle sequenze mancanti, proprio da Mario Bava, già direttore della fotografia, oltre che autore del celebre trucco finale della trasformazione e di altri effetti visivi che permisero di situare a Parigi l'intera vicenda, pur essendo girata a Roma. «Senza uscire dal cortile del teatro di posa», come affermò Freda stesso. Già in questa genesi è racchiuso il senso di tutto l'horror italiano. Una geniale capacità d'improvvisazione, mista ad un estro sicuro e ad una precisa carica visionaria, che permettono di distinguere lo stile dei registi italiani da quello di tanti illustri colleghi stranieri.

Nei *Vampiri*, inoltre, la figura femminile assume, per la prima volta, una sua centralità all'interno dell'intreccio orrorifico. Anzi si può tranquillamente affermare che, proprio col film di Freda, nasce quella tipologia di donna-mostro, di ambigua duplicità che poi caratterizzerà tutto il cinema orrorifico italiano. La "vampira" della vicenda, concepita da Freda e dal co-sceneggiatore Piero Regnoli (anche lui figura chiave dell'horror italico), è interpretata dalla fascinosa Gianna Maria Canale. Non è però propriamente una vampira nel senso stretto del termine (e in questo il film si adegua perfettamente alla predilezione di Freda per un horror realistico e credibile), bensì una sorta di Erzsébet Bàthory contemporanea. Una duchessa solo in apparenza giovane e bella, ma in realtà un'orrenda megera in grado di mantenersi avvenente, grazie ad un preparato a base di sangue fornito da giovani donne, messo a punto da un *mad doctor* (Antoine Belpêtré) innamorato di lei. «Le creature inventate da Bram Stoker non mi interessano [...] ma so che il vampirismo moderno esiste, è rubare la giovinezza di colui che ti sta accanto...» (cfr. *Riccardo Freda: Un pirate à la caméra*).

Questo complesso personaggio femminile nasce da un strano connubio fra la madre protettrice e la donna maledetta di stampo dannunziano, e rappresenta forse il mostro più crudele, ispirando inconsciamente sentimenti contrastanti ma inscindibili: amore-odio, attrazione-repulsione. Al contrario, gli uomini sono per lo più destinati

Gianna Maria Canale (the "vampire") with Dario Michaelis (the reporter) in *I vampiri* (1957).

a soccombere, come il giovanotto infatuato della duchessa, che scopre per caso il suo segreto e viene ucciso, o a divenire suoi succubi, come il killer redivivo (Paul Muller), che le procura le vittime, e l'anziano medico che prepara per lei la diabolica pozione.

Fin da questo film l'orrore è perfettamente innestato nel quotidiano: il Mostro è una donna che possiamo incontrare ogni giorno, tutti gli orrori e i delitti vampireschi avvengono dietro la facciata di una Parigi apparentemente tranquilla, e quindi l'insieme appare assolutamente credibile. La storia inizia come un giallo, con la polizia che indaga sugli omicidi di alcune ragazze dissanguate, per poi indirizzarsi, lentamente e imprevedibilmente, verso il fantastico puro, con la comparsa in scena della duchessa immortale. Cosicché l'insidia risulta più inquietante, proprio in virtù di questa sua apparente normalità. Anche i pochi trucchi "mostruosi" paiono adeguarsi a tale logica, ed il loro stupefacente impatto visivo contrasta curiosamente con le modalità apparentemente banali con cui sono risolti. Per esempio, la trasformazione finale della "vampira", da giovane a vecchia, fu ottenuta da Bava truccando l'attrice in modo che i sintomi dell'invecchiamento si potessero vedere solo mediante un semplice gioco di luci.

Il film mostra anche un'estrema attenzione ed un preciso estro visionario nella scelta delle scenografie (curate da Beni Montresor), una caratteristica che sarà fondamentale per numerosi horror italiani. In questo caso il castello della duchessa-vampira crea già di per sé un senso di arcano e di mistero quasi palpabile, come se la dimora della vampira fosse una sorta di prolungamento della creatura del Male.

E' interessante ricordare come Freda avesse girato alcune sequenze macabro-bizzarre (per il tempo, estremamente coraggiose), poi tagliate dai produttori per timore della censura. «La pellicola si apriva con questa scena che fu tolta. Si vedeva un cortile con la ghigliottina pronta, e poi un piccolo corteo di figure nere che accompagnava all'esecuzione un uomo. Il condannato era l'attore Paul Muller... che infatti veniva ghigliottinato e la sua testa rotolava nel cesto. Poi però la cesta veniva presa da qualcuno... era il dottore, lo scienziato che si vede per tutto il film. Costui portava la testa del ghigliottinato nel suo laboratorio e, un po' come il dottor Frankenstein, l'applicava a un altro corpo ridandogli la vita [...] Quando poi il giornalista scopre che è lui a prendere le donne, lo porta alla polizia... ed ecco, lì, c'era la scena in cui il commissario affrontava questo tizio, cercava di farlo parlare [...] ma di colpo quest'essere, sentendosi perduto, era come preso da una strana forza... si accasciava a terra, privo di ogni energia... e la testa si staccava da sola dal busto, rotolando via... perché in realtà non gli apparteneva, era solo un uomo artificiale, ricostruito» (cfr. *Profondo Rosso* n.13).

Purtroppo il film non ottenne il successo sperato, proprio a causa dei nomi non anglofoni presenti sui manifesti. «Ero a San Remo», ricorda il regista. «Mi trovavo per caso davanti al cinema in cui proiettavano *I vampiri*. A quel tempo, entravo ogni tanto nella hall per studiare le reazioni del pubblico. Devo dire che quella volta uscivano pochissimi spettatori. Non so perché, la sala era quasi completamente vuota...

Comunque, molti erano attirati dai manifesti, che erano molto belli. Leggevano: I vampiri... I vampiri... e ciò sembrava tentarli. Poi, all'ultimo momento, notavano: Freda. La reazione era automatica: Freda? Ma è un italiano, dev'essere bruttissimo, gli italiani non sanno fare film del genere» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* n. 7).

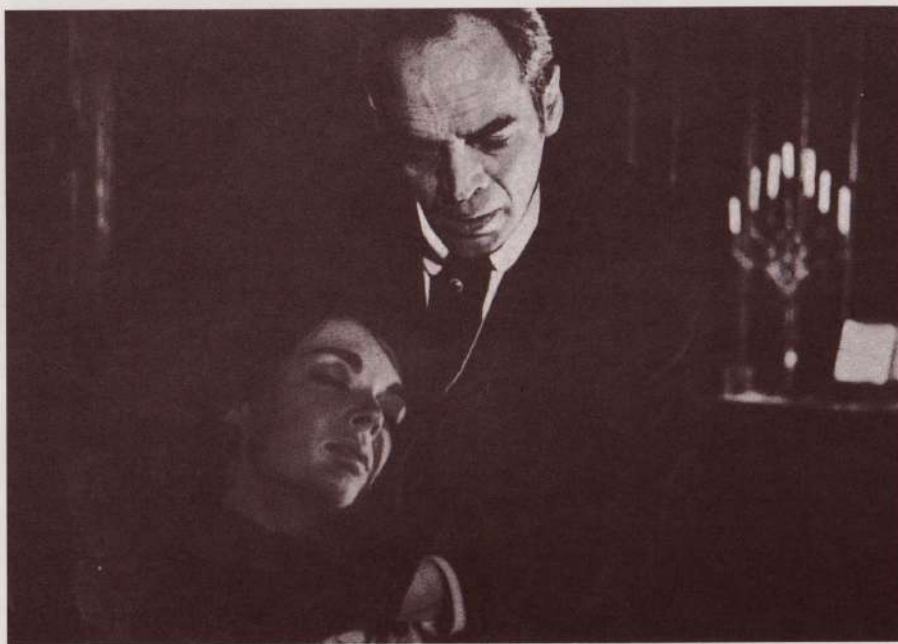
Così Freda si trovò costretto, per realizzare la sua seconda opera fantastica, a scegliersi uno pseudonimo anglosassone: Robert Hampton. Il film, realizzato nel 1959, fu un horror fantascientifico dal titolo *Caltiki, il mostro immortale*. Ancora una volta, il regista tornò ad avvalersi della collaborazione di Bava, che curò la fotografia, gli effetti speciali e la regia di intere sequenze.

Lo stesso Freda ammise in seguito: «Non lo ritengo un mio film. Ci sono mostri, meduse spaziali: è roba di Bava, onestamente è il suo genere [...] Io l'ho lasciato quando mancavano un paio di giorni alla conclusione. L'ho diretto io, sì, ma è il tipico film di Bava. Non me lo annetto» (cfr. *Horror* n. 15).

Ispirandosi a due classici come *L'astronave atomica del Dr. Quatermass* (1956) e *Fluido mortale* (1958), Freda e Bava realizzarono comunque un fanta-horror di tutto rispetto. La mano dei due maestri del *fantastique* italiano si fa notare soprattutto nella bella parte iniziale, in cui assistiamo all'aggressione di alcuni scienziati penetrati nella grotta dedicata alla dea Caltiki, nella giungla messicana, da parte di un mostro sconosciuto. Mentre nella sequenza finale, con

Robert Flemyng (as Dr. Hichcock) and Teresa Fitzgerald, alias Maria Teresa Vianello (as Margaretha), in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (1962).

Magnetic Barbara Steele as Margaret Hichcock in *Lo spettro* (1963).

il mostro gigantesco ormai cresciuto a dismisura, Bava ottenne un risultato più che dignitoso, servendosi come al solito di effetti speciali semplicissimi: trippa da macellaio agitata dall'interno per simulare il movimento.
Come già il suo collega Bava, Freda decise di accostarsi al genere mitologico allora in voga. Firmandosi col suo vero nome, realizzò prima *I giganti della Tessaglia* (1960) e poi un interessante e orrorifico *Maciste all'inferno* (1962), interpretato dal culturista italiano Kirk Morris (alias Adriano Bellini) e dalla bella Hélène Chanel, nel ruolo della strega Martha Gunt. In questa sua incursione nel peplum, il regista non volle rinunciare a quell'idea di donna-mostro già sperimentata nei *Vampiri*. Così, prendendo spunto dall'assoluta atemporalità del personaggio di Maciste (a differenza del più "storico" Ercole), Freda ebbe l'idea azzeccata di ambientare la storia nella Scozia del XVII secolo, trattando la vicenda come un vero e proprio racconto di magia: l'eroe, per salvare dal rogo la discendente di una strega, deve scendere all'Averno, onde affrontare e sconfiggere la malvagia antenata della giovane. L'eccezionale talento artistico di Freda (scultore per diletto) gli permise di raffigurare l'ingresso dell'eroe all'inferno (girato interamente nelle grotte di Castellana) con toni di incredibie suggestione visiva e immagini che sembrano ispirate alle incisioni di Gustave Doré. Infine, come nel peplum di Bava, il muscoloso protagonista è poco più che uno spettatore dei tragici eventi, così come tutti gli pseudo-eroi dei vari horror italiani del periodo.
Fu, comunque, solo nel 1962 che Freda delineò definitivamente la sua idea di horror puro e, anche per questa sua prima opera pienamente gotica, il regista ricorse allo pseudonimo anglofilo, già sperimentato con successo, riuscendo di nuovo a trarre in inganno pubblico e critica. Fu così ancora "Robert Hampton" a firmare *L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, con due protagonisti realmente inglesi, Robert Flemyng e Barbara Steele, mentre tutta una schiera di attori e tecnici italiani si adeguò al gioco, adottando pseudonimi anglosassoni più o meno realistici (l'arredatore Franco Fumagalli divenne un incredibile Frank Smokecocks!).
«Mi sono divertito alle proiezioni dell'*Orribile segreto del Dr.Hichcock*, perché le discussioni erano veramente assurde: una parte della sala affermava che lo stile era puramente americano, l'altra sosteneva invece che si trattava di un film inglese...» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* n. 7).
A parte tali divertite considerazioni di Freda, un occhio esperto non poteva non riconoscere lo stile italiano del film. La sua bellezza nasce, infatti, quasi interamente dal suo essere eccessivo e dalla sua volontà di trasgredire tutte le regole, laddove, invece, un film inglese si sarebbe rivelato molto meno audace nella trattazione dei temi, e una pellicola americana molto meno morbosamente malsana. Il *décor* stesso, per quanto esattamente ricostruito in chiave ottocentesca, è talmente ridondante nei suoi caratteri gotici e decadenti da raggiungere il lirismo compositivo. I colori, d'altro canto, sono cupi, pastosi e, come quelli di Bava, molto poco naturalistici. Tutta la vicenda è calata in un'atmosfera onirica quasi palpabile, i personaggi sono inquadrati sovente dalle angolazioni più strane e ripresi spesso con espressioni del viso distorte e allucinate. Il film pare, insomma, far suo ed elevare al cubo quel senso di romanticismo macabro-morboso presente nelle opere di Poe, riuscendo a materializzarlo visivamente in maniera superba.
Ma la più grande intuizione presente nel film — e che ne fa uno dei capolavori in assoluto dell'horror italiano — è l'aver osato trattare, per la prima volta in modo esplicito, una delle depravazioni sessuali da sempre considerata impresentabile: la necrofilia. Il protagonista, il Dr. Hichcock (ogni cenno scherzoso al famoso regista è tutt'altro che involontario) è un eminente chirurgo della fine del secolo scorso, ma anche un necrofilo che ama addormentare sua moglie con un anestetico, per poi avere con lei furiosi amplessi su un letto mortuario.
«Credo che ciascuno di noi sia un potenziale mostro. E' l'educazione, la civilizzazione, ovvero le nostre paure che ci impediscono di liberare la nostra vera natura. Credo fermamente che sia molto interessante girare film come l'*Orribile segreto del Dr. Hichcock*, dove l'eroe è allo stesso tempo un grande chirurgo, un insigne docente universitario e un necrofilo. E questo fatto non è poi così raro come si potrebbe credere. Mi sono avvicinato con estrema curiosità a questo problema, come faccio ogni volta che preparo un film. Uno studio come la *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing riporta numerosi casi simili, che sono diffusi assai più di quanto si immagini.
Fare dei film su questo tipo di mostro — non sui marziani o sugli animali giganti, ma sui mostri umani — mi sembra più interessante che occuparsi di Frankenstein...» (cfr. *Midi-Minuit*

The Hichcocks (Barbara Steele and Leonard G. Elliot, alias Elio Jotta) in *Lo spettro*.

Didi Sullivan, alias Didi Perego, in *Caltiki, il mostro immortale* (1959).

*Fantastique* n. 7).
Freda non si limita a descrivere soltanto questo "mostro umano" e osa spingersi oltre, raffigurando la donna come estremamente partecipe di quei folli rituali sessuali, al punto da mostrarcela mentre congeda frettolosamente i suoi ospiti, pur di raggiungere ai più presto il marito, farsi anestetizzare e quindi possedere.
Ma non solo. Esistono anche momenti di "autentico" erotismo necrofilo, come la scena d'apertura con lo stupro nel cimitero di una giovane morta da parte di Hichcock (sequenza peraltro ampiamente sforbiciata dalla censura) o quella successiva in cui il medico, all'obitorio, solleva un lenzuolo che nasconde il corpo nudo di una ragazza appena defunta, per osservarne avidamente le forme inerti. «Ci sono stati vari tagli, abbastanza importanti. Vede, era un periodo in cui la censura ti bocciava il film per una coscia intravista, una scollatura troppo audace» (cfr. *Horror* n. 15).
Il tutto è narrato con uno stile visionario ed enfatico, dove ogni movimento di macchina serve a coinvolgere lo spettatore e farlo partecipe dei macabri eventi. Come la sequenza bellissima in cui il medico, in una notte di tempesta, sente la moglie morta suonare il pianoforte e insegue inutilmente il suo fantasma, sotto la pioggia, urlando disperatamente il nome di lei. Anche la musica, molto coinvolgente, composta da Roman Vlad, dietro precisi suggerimenti di Freda, si adegua stupendamente al ritmo concitato e passionale dell'opera.
Le splendide scenografie, realizzate con estrema accuratezza, sono parte integrante della storia e, come è stato giustamente osservato, «la camera mortuaria che il dottor Bernard Hichcock ha arredato segretamente è in tutto fedele alle descrizioni che Leo Taxil dava dei salotti specializzati di certe case chiuse. Un grande baldacchino rivestito di nero, quattro ceri rossi, ecco lo straordinario scenario degli amori insensati del dottor Hichcock e di sua moglie Margaretha».
E' quindi più che logico che, alla morte accidentale della moglie durante uno dei festini necrofili, il medico sprofondi nella disperazione e che, quando scopre che la moglie è ancora viva, non esiti ad uccidere la nuova consorte, pur di restituire all'amata la bellezza col sangue umano. E' un crescendo delirante scritto dal bravo Ernesto Gastaldi e fotografato ottimamente da Raffaele Masciocchi, con colori violenti che privilegiano il rosso acceso (il colore del peccato), un delirio che trova il suo inevitabile epilogo nell'enorme incendio finale, che divora la villa assieme alla mostruosa coppia.
Nel film, Barbara Steele interpreta solo la parte della seconda moglie, vittima inconsapevole del marito depravato, ma si rifarà col successivo horror di Freda, *Lo spettro* (1963), dove interpreta un ruolo molto più complesso. Un ruolo che la magnetica Barbara tornerà a rivestire più volte in numerosi altri gotici italiani: quello della moglie fedifraga che, con la complicità dell'amante, giunge ad uccidere il marito.
*Lo spettro* rappresenta, nelle intenzioni dell'autore, quasi una sorta di prosecuzione ideale dell'*Orribile segreto del Dr. Hichcock*. Il protagonista si chiama, anche lui Hichcock, benché sia impersonato da un altro attore, l'italiano Elio Jotta, ribattezzato per l'occasione Leonard G. Elliot. Anche questo personaggio è medico nonché inventore di un preparato particolare, in questo caso in grado di guarire una grave forma di paralisi da cui è affetto.
Ma se questa nuova opera di Freda, ambientata oltretutto nella stessa villa del film precedente, parte come un giallo gotico, ben presto vira inevitabilmente verso il macabro e l'orrido. Infatti, dopo che i due amanti hanno soppresso il terzo incomodo (ovvero, il marito), quest'ultimo inizia a perseguitarli dall'oltretomba con apparizioni spaventose e fenomeni in apparenza inspiegabili. Molto belle le due terrificanti, ossessive sequenze in cui il *revenant* ricompare dinanzi alla moglie, sempre più folle di paura: la prima in cui emerge nottetempo da dietro una tenda, avanzando come uno zombi, e la seconda dove appare per pochi secondi col viso distorto e con un cappio al collo, dietro a una porta che rifiuta di aprirsi. Da antologia risulta inoltre la sequenza in cui la Steele, accecata dal timore che il suo amante voglia lasciarla, lo uccide selvaggiamente a rasoiate in volto. In questa scena, del tutto innovativa — è ripresa in soggettiva dal punto di vista dell'ucciso, col sangue che cola sull'obiettivo della macchina da presa — Freda mostra un preciso estro per il dettaglio scioccante e giunge ad anticipare numerosi thrilling degli anni successivi. «In ciascuno di noi c'è un complesso sconosciuto: per me è quello dell'orrore, del raccapricciante...

Didi Sullivan (as Ellen) and Gerard Herter (as Max Gunther) in *Caltiki, il mostro immortale.*

Cut scene with the sinister beheading of killer Joseph Seignoret from *I vampiri* (1957).

Un assassino deve essere un assassino mostruoso, non deve uccidere in modo banale, deve servirsi di cose spaventose, di un migliaio di scorpioni, per esempio. E' una necessità sadica...» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* n. 7).
Rispetto all'*Orribile segreto del Dr. Hichcock*, lo *Spettro* presenta non poche innovazioni, e il regista, pur riuscendo a intessere un'atmosfera altrettanto ossessiva e inquietante, sembra volersi contenere maggiormente sia nel *décor* che nelle situazioni terrificanti. Nello *Spettro*, ad esempio, Freda decide di concentrare i momenti "forti" solo in alcune sequenze ben precise, in modo che l'impatto orrorifico sullo spettatore risulti amplificato. Gli arredi, d'altro canto, risultano meno ridondanti e la fotografia vira verso colori bizzarri soltanto in alcuni ben determinati passaggi. La villa dove si svolge la storia, è sì la stessa dell'*Orribile segreto del Dr. Hichcock*, ma risulta praticamente irriconoscibile anche per lo spettatore più attento. Mentre la musica è più controllata e si limita a scandire i momenti di suspense con un bel tema al carillon composto da Franco Mannino.
Come nel precedente film, il finale rivela un'origine umana e non soprannaturale dei foschi eventi. Il Male, per Freda, non può nascere da entità astratte, ma solo da passioni morbose e mostruose che travolgono l'uomo e lo spingono inevitabilmente verso l'autodistruzione.
In definitiva, *Lo spettro* rappresenta un nuovo e riuscito esperimento di Freda, dove il regista, fermo restando il suo gusto per l'eccesso e il delirio delle situazioni, dimostra una freddezza insospettata e un esemplare senso dell'equilibrio nel dosare le tematiche orrorifiche.
Degno di attenzione è ancora un giallo diretto dal regista nel 1969 e interpretato da Klaus Kinski e Margaret Lee: *A doppia faccia*. Il film, scritto tra l'altro da un altro futuro maestro dell'horror italiano, il compianto Lucio Fulci, si può leggere quasi come una trasposizione moderna di alcuni temi dell'*Orribile segreto del Dr. Hichcock*. Il personaggio principale, un Klaus Kinski gelido e allucinato, appare ossessionato, al pari del Dr. Hichcock, dalla figura della moglie morta e, proprio come lui, viene perseguitato, in vari momenti della storia, da una musica che gli ricorda l'amata defunta. Solo che, in questo caso, la melodia ossessiva non è una sonata al pianoforte di stampo classico, bensì una canzonetta anni Sessanta sullo stile di Patty Pravo. Inoltre, la moglie morta era una pervertita dedita a pratiche saffiche ed il suo pseudo-spettro che tormenta il consorte è, in realtà, frutto di un complotto ordito contro di lui dal solito personaggio insospettabile. Degno di nota anche il fatto che lo spettro della moglie defunta riappaia a Kinski per la prima volta non tra le brume nebbiose di un parco, bensì in un filmino pornolesbico proiettato durante un'orgia.
Nel 1971 Freda decise di adeguarsi al thrilling argentiano al momento in gran voga, imprimendovi un'impronta personale al pari di Bava. Il suo *Iguana dalla lingua di fuoco* risulta comunque meno innovativo dell'analogo thriller baviano *Reazione a catena*, pur presentando non pochi aspetti interessanti e originali. Freda, che ritagliò per sé un hitchcockiano cameo nel ruolo di un medico, decise curiosamente di premere in maniera incredibile sui pedali dello splatter e dell'erotismo. L'assassino, che si muove in una Liverpool nebbiosa e malsana, uccide gettando vetriolo in faccia alle sue vittime e poi squarciando loro la gola con un rasoio. Mentre, d'altro canto, quasi tutte le donne del film non esitano a spogliarsi generosamente e a prodigarsi in focosi amplessi (la più sexy è sicuramente la bella Dagmar Lassander).
Freda fece ritorno all'horror puro nel 1972, firmando la regia di un film misconosciuto: *Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea*. Il film, infatti, a dispetto del titolo, è un gotico vero e proprio, in cui un gruppo di ragazzi rimasti senza benzina si trova a dover pernottare in una villa abitata da una congrega di nobili satanisti. Durante un'orgia demoniaca notturna, gli adepti del Male si massacrano a vicenda, ma la sacerdotessa della setta si reincarnerà nel corpo di una ragazza facente parte del gruppo di giovani e, dopo aver ucciso i suoi amici, potrà continuare la sua opera malefica.

Paul Muller (the beheaded, drugged killer) between Dario Michaelis (the reporter) and Carlo D'Angelo (the inspector) in *I vampiri*.

Gianna Maria Canale (as Giselle Du Grand) on a Gothic setting in *I vampiri.*

Di notevole impatto la sequenza della strage tra i satanisti, realizzata con un budget estremamente ridotto, ma che colpisce facendo leva su inquadrature deliranti e immagini splatter, per l'epoca davvero raccapriccianti (un uomo, ad esempio, ha la testa divisa in due con un colpo di spada), che in qualche modo possono apparentarla al *Reazione a catena* di Bava per la volontà precisa di scioccare lo spettatore.
Un film che, oltretutto, può beneficiare di un suo sinistro *climax* morboso, che non sembra estraneo allo stile del regista.
L'ultimo horror di Freda risale al 1980 e si intitola *Murder obsession (Follia omicida)*. Si tratta, anche in questo caso, di un gotico sexy incentrato su un giovane attore che, recatosi con la sua troupe nel castello di famiglia, si trova coi suoi amici al centro di orrori di ogni tipo scatenati dalla madre, adepta di Satana, nonché folle omicida. Il film, per quanto carente in fatto di sceneggiatura, è senz'altro degno di nota per le trovate visionarie. Fra tutte, le sequenze oniriche ricche di spunti visivamente bizzarri e deliranti, come una parete di teschi che lacrimano sangue, o la bella immagine finale, con la madre che porta sulle ginocchia il cadavere del figlio, in una blasfema riproduzione della *Pietà* michelangiolesca. Sostenuto da musiche estremamente evocative e da un'accurata scenografia, Freda riesce a dar vita a quelle atmosfere compatte e malsane che fanno parte integrante del suo stile, nonostante che, stavolta, il film sia ambientato in epoca moderna. Inoltre, il regista contrappunta la vicenda con spunti erotico-morbosi (la passione incestuosa tra il protagonista e la madre) e abbondanti nudi di Laura Gemser, più nota come Emanuelle nera.
Con questo film, purtroppo, Riccardo Freda chiude la sua carriera registica, lasciandoci il rimpianto di ciò che avrebbe potuto fare se il sistema produttivo italiano — sempre tardivo nel valorizzare i pochi veri Maestri — gli avesse dato ancora la possibilità di esprimere il suo estro originale, creando nuove opere che, ne siamo certi, avrebbero portato il suo inconfondibile marchio d'autore.

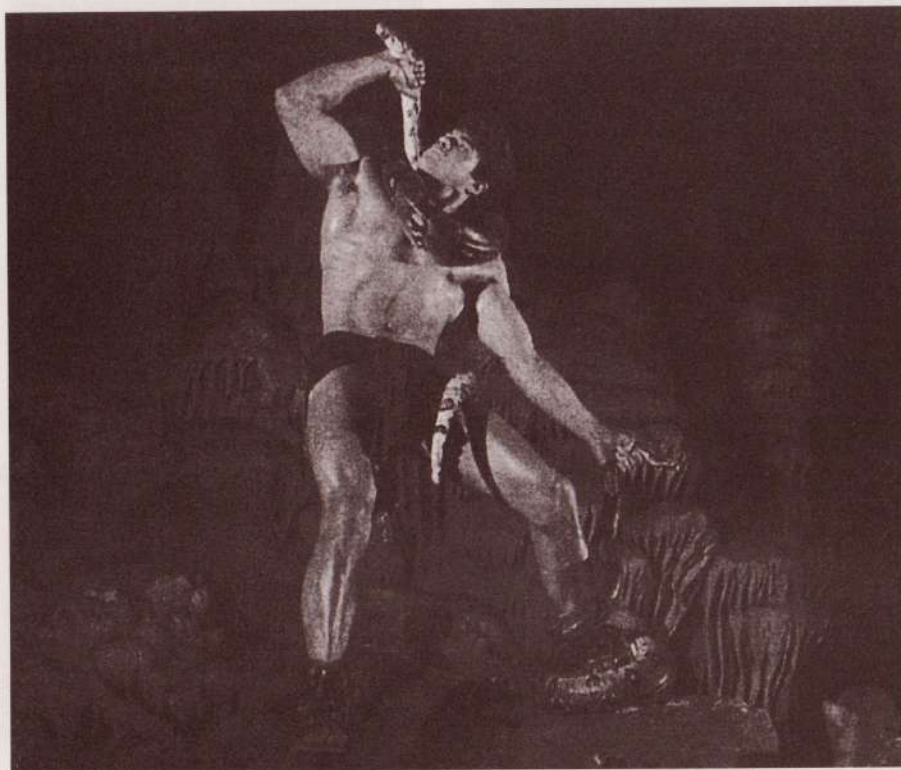
Having to decide about the paternity of the fantastique genre in Italy, it would be really difficult to attribute it to either Riccardo Freda or Mario Bava. In fact, whereas Bava dedicated almost his entire career to horror and left his authorship on it, Freda made the first official gothic movie in Italian cinema, *I Vampiri* (*The Devil's Commandment*), as early as 1957. Yet the styles of these two directors, who were good friends, were very different, as well as different were their choices as far as expression was concerned. Freda loves to say that he has always loved what he did and that he prefers psychological horror, less linked to exterior effects and more to explosions of mental madness. «I believe in a subtle, psychological kind of horror. No vampires or monsters, please — they are vulgar, ridiculous devices. My theory is that authentic terror can be attained with simple, common means. The most terrifying monster is the neighbor who cuts his wife's throat.»
Bava, instead, always loved to kid himself, to be ironic about his own work, although he possessed a very strong, innate sense of fear which allowed him to deal with horrific themes, also by employing visual effects and monstrous vampires, in a believable and terrifying way.
Born in Alexandria, Egypt, on February 24, 1909, Freda decided to devote himself to the horror genre almost by chance, after starting in the cinema in 1942 with *Don Cesare di Bazan* and after shooting numerous adventure films and successful costumed melodramas (*I miserabili, Il cavaliere misterioso, Spartaco, Teodora*).
«I was talking with two producers, Donati and Carpentieri, and I affirmed that it would be possible to make a movie in two weeks. They answered it was impossible. I insisted. Then they phoned Lombardo, at Titanus, explaining what I was proposing, and asked if he'd like to release the movie. He accepted without believing in it, and I quickly wrote the screenplay for *I Vampiri*, which I shot in twelve days. Then I left the set, due to disagreements with the producers.»
The film was finished by the director of photography Mario Bava, who also created the final transformation trick, as well as other visual effects which allowed the film to be set in Paris, although it was shot in Rome. «Without even getting out of the yard where the set was,» as Freda himself said.
The meaning of all Italian horror is in this very genesis. A talent for improvisation, together with creativity and a visionary vein which allows us to tell the style of Italian directors from their many well-known foreign colleagues'.
In *The Devil's Commandment* for the very first time, the female figure becomes pivotal within the horrific plot. It is with Freda's film that the monster-woman type was born, with that ambiguous duplicity which will later characterize the entire genre. The she-vampire, conceived by

Italian "fotobusta" portaying a baroque setting by Beni Montresor.

Italian posters of *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (art by Symeoni, alias Sandro Simeoni) and *Lo spettro* (art by Enrico De Seta).

Freda and by his co-writer Piero Regnoli (another key figure in Italian horror), is interpreted by the charming Gianna Maria Canale. Yet she is not actually a vampire (according to Freda's penchant for a credible kind of horror), but a kind of contemporary Erzsébet Bàthory. A duchess who is only apparently young and beautiful, actually a loathsome hag who manages to keep young, thanks to a potion made with the blood taken from girls, prepared by a mad doctor (Antoine Belpetré) who is in love with her.
This complex female character is born of a strange mixture of the protecting mother and the accursed woman sung by D'Annunzio, and perhaps represents the most wicked monster of all, as it unconsciously inspires contrasting yet unseparable feelings of love-hatred and attraction-repulsion.
On the contrary, men are likely to meet their fate, like the youngster who falls in love with the duchess, who casually discovers her secret and is killed; or to become her servants, like the reborn drugged killer (Paul Muller) who fetches her victims, or the old physician who prepares her potion.
Starting with this film, horror is perfectly set in everyday life. The monster is a woman we can meet every day, all horrors and vampire murders take place behind the façade of a quiet Paris, so that the whole thing appears to be absolutely believable. The story begins like a mystery, with the police inquiring about the murders of some girls whose blood has been completely drawn. Then it enters the realm of pure fantasy, when the immortal duchess appears. The menace is even more disquieting, on account of this apparent normality. Even the few "monstrous" tricks seem to adapt to this logic, and their astonishing visual impact curiously contrasts with the apparently banal ways in which they are obtained. For instance, the final transformation of the she-vampire into a decrepit hag was obtained by Bava by making up the actress so that the symptoms of her getting old could be seen just by a simple game of lights.
The film also shows great attention and a precise visionary vein in the choice of sceneries (by Beni Montresor), a characteristic which will be typical of many an Italian horror movie. In this case, the vampire-duchess' castle itself creates an almost touchable sense of the arcane, of mystery, as though the she-vampire's home were a sort of extension of the wicked creature.
It is interesting to remind that Freda had shot a few macabre-bizarre sequences (extremely bold for that time), which were cut by the producers for fear of censorship. «The film would open with this scene which was cut. There was a yard with a guillotine, and a few people dressed in black, accompanying the man who was to be executed. The convict was actor Paul Muller. He was in fact guillotined, and his head rolled into the basket. Then the basket was taken by somebody... It was the doctor, the scientist who appears in the whole movie. He took the head to his laboratory and there, just like Doctor Frankenstein, he attached it to another body and gave it life [...] When the journalist discovers that it was this creature who kidnapped the girls, he takes him to the police office... There was the scene in which the commissioner faces this guy, trying to make him speak [...] But suddenly this creature, feeling lost, was prey to a strange force... He fell to the ground, devoid of energy... And his head would leave his bust, rolling away... Because it wasn't really his, he was just an artificiallly reconstructed man.»
Unfortunately, the film was not very successful, because of the non-English names on the posters. «I was in Sanremo,» Freda remembers, «and I happened to be in front of the cinema where *I Vampiri* was on. At that time, I would sometimes go into the hall to study the audience's reactions. I don't know why, but the theatre was almost empty... Anyway, many people were attracted by the posters, which were very beautiful. The people would read: *I Vampiri... I Vampiri...* And that seemed to tempt them. Then, at the very last moment, they would notice the name: Freda. The reaction was sort of automatic: Freda? It's Italian, it must be horrible, the Italians can't make this kind of movies.»
Thus Freda was forced, when making his sec-

Barbara Steele as Cynthia in a macabre setting from *L'orribile segreto del Dr. Hichcock.*

ond fantastic film, to choose an English-sounding pseudonym: Robert Hampton. The film, made in 1959, was a SF-horror entitled *Caltiki, the Immortal Monster*. Once again, the director profited by Bava's collaboration for photography, special effects, and even for the direction of entire sequences.
Freda himself would later admit that «I don't consider it to be my movie. There are monsters, space jelly-fish. That's Bava's stuff, honestly, it's his genre [...] I left it a couple of days before it was finished. I did direct it, but it's the typical Bava film. I'd rather disown it.»
However, inspired by two classics like *The Quatermass Xperiment* (1956) and *The Blob* (1958), Freda and Bava made a solid SF-horror movie. The two masters' touch is particularly evident in the beautiful initial part, where we see an unknown monster attack a few scientists, who have entered goddess Caltiki's cave, in the Mexican jungle. Whereas in the final sequence, with the gigantic monster now fully grown, Bava obtained a notable result, employing, as usual, extremely simple special effects: tripe bought at a butcher's shaken from the inside.
As his colleague Bava had already done, Freda decided to tackle the mythological genre then in vogue. Signing it with his real name, he first made *The Giants of Thessaly* (1960), and then an interesting and horrific *Maciste all'inferno* (*The Witch's Curse*, 1962), interpreted by Italian body-builder Kirk Morris, alias Adriano Bellini, and by beautiful Hélène Chanel, in the role of the witch Martha Gunt. In this incursion into the *peplum* genre, the director did not want to give up the monster-woman type he had already employed in *The Devil's Commandment*. Thus, starting from the out-of-time character of Maciste (differently from the more "historical" Hercules), Freda had the idea to set the story in 17th-century Scotland, treating it like a veritable magic tale. The hero, in order to save the descendant of a witch from the stake, has to go down to Hades, to face and defy the young woman's wicked ancestress. Freda's exceptional artistic talent (director had practised sculpture for several years) allowed him to depict the hero entering Hell (these scene were entirely shot in the Castellana grottos) with tones of incredible visual suggestion and images which seemed to be inspired by Gustave Dore's engravings. Finally, just like in Bava's *peplum* movie, the muscular protagonist is little more than a spectator of tragic events, as are all the pseudo-heroes in the Italian horror movies of the same period.
It was only in 1962, anyway, that Freda gave his final idea of pure horror, and, even for this first fully Gothic work of his, he used his English pseudonym, once again deceiving both audiences and critics. Thus, it was still "Robert Hampton" who signed *The Horrible Dr. Hichcock*, with two genuinely English protagonists, Robert Flemyng and Barbara Steele, whereas a whole cast of Italian actors and technicians accepted to play the game, adopting anglo-saxon pseudonyms which sometimes literally translated their names.
«I enjoyed myself when *The Horrible Dr. Hichcock* was projected, because discussions were really absurd. Part of the audience affirmed that the style was pure American, whereas the others stated that it was a British film.»
Apart from Freda's amused comments, an expert eye could not but recognize the movie's Italian style. Its beauty, in fact, was born almost entirely of its being excessive, and of its will to break of the rules, whereas, instead, a British film would have been less explicit in treating such themes, and an American movie would have been less morbidly unhealthy. The décor itself, although exactly rebuilt in the 18th-century style, is so redundant in its Gothic and decadent characteristics, that it becomes lyrical in its composition. The colors are dark, heavy, and — just like Bava's — non-naturalistic. The whole story is immersed into an almost touchable dream-like atmosphere, the characters are often shot from odd camera angles, and twisted, hallucinated face expressions are often shown. The film seems to possess, and to exalt, that sense of macabre-morbid romanticism that was found in Poe's works, managing to visually materialize it in a superb way.

Kirk Morris, alias Adriano Bellini, in the Castellana grottos in *Maciste all'inferno* (1962).

Barbara Steele (as Margaret) and Peter Baldwyn (as Dr. Livingstone) in *Lo spettro.*

Yet the greatest intuition in the movie — which makes it one of the all-time masterpieces of Italian horror — is that it dared to deal, for the first time in an explicit way, with one of sexual perversions that had hirtherto been considered unpresentable: necrophilia. The protagonist, Dr. Hichcock (any reference to the famous English director is absolutely deliberate) is a famous surgeon living at the turn of the century, but also a necrophiliac who likes to make his wife sleep by an anaesthetic, before having sex with her on a mortuary bed.

«I think that each and every one is, potentially, a monster. It is education, civilization, it is our own fears that prevent us from setting our true nature free. I strongly believe that it is very interesting to make such films as *The Horrible Dr. Hichcock*, where the "hero" is at the same time a great surgeon, a famous university teacher, and a necrophiliac. This fact is not so rare as one could think. I studied this problem with extreme curiosity, as I do every time I prepare a new movie. An essay like Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* includes numerous cases like this, and they are more widespread than one could imagine. Making movies about this kind of monsters — not about Martians, or giant animals — seems to me more interesting than dealing with Frankenstein...»

Freda does not only describe this "human monster" — he goes further, depicting the woman as an accomplice in his crazy sex rituals, to the point that she will quickly send her guests away to reach her husband, who will anesthesize her and then possess her.

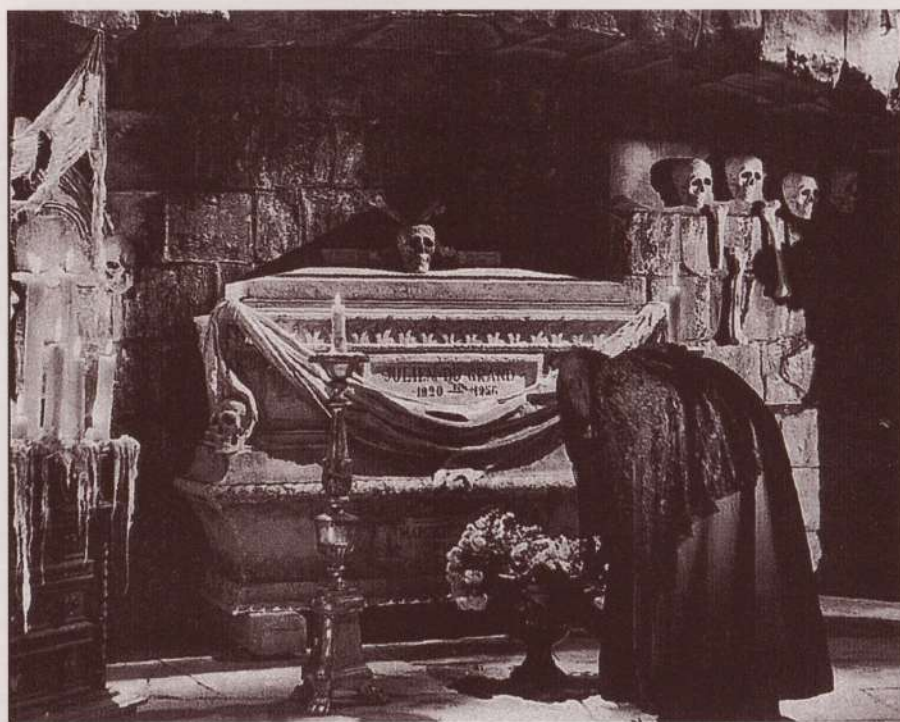
There are also moments of real necrophiliac eroticism, like the opening scene, with Hichcock raping a dead girl in a cemetery (a sequence that was heavily cut by censors), or the following one, in which the doctor, at the morgue, pulls up a sheet which hides the naked body of a dead girl, to avidly observe her stiff shape. «There were various cuts, all of them quite important. You see, that was a period when censorship would ban your film because of a thigh or a cleavage too audaciously shown.»

The whole thing is narrated with a visionary, emphatic style, where every camera movement serves to involve the spectators and to make them participate in the macabre events. Like the beautiful sequence in which the doctor, during a stormy night, hears his dead wife playing the piano and uselessly follows her ghost, under the rain, desperately crying her name. The suggestive music written by Roman Vlad after Freda's advice, perfectly suits the fast-paced, passionate rhythm of the movie.

The wonderful scenography, accurately designed, are a fundamental part of the story, and, as it has been justly observed, «the mortuary Dr. Bernard Hichcock has secretly furnished, closely resembles the living-rooms of certain *maisons closes* described by Leo Taxil. A big canopy bed covered with black sheets, four red candles, there's the extraordinary scenery of Doctor Hichcock's and his wife Margaretha's mad love.»

It is quite logical that, when his wife accidentally dies during an "erotic party", the doctor is struck by sorrow and that, when he discovers that his wife is still alive, he does not hesitate to kill his new spouse in order to give back beauty to his love with human blood. It is a maddening crescendo written by Ernesto Gastaldi and splendidly photographed by Raffaele Masciocchi, with violent colors — deep red, primarily (which symbolizes sin) — a delirium which finds its epilogue in the big fire which devours the mansion together with the mysterious couple.

In the movie, Barbara Steele only plays the role of Hichcock's second wife, victim of her depraved husband, but she will have a more complex role in Freda's next horror movie, *Lo Spettro* (*The Ghost*, 1963). Steele will later play that role in several other Italian gothic movies: the treacherous wife who, together with her lover, decides to kill her husband. *The Ghost* represents, in Freda's intentions, a sort of sequel to *The Horrible Dr. Hichcock*. The protagonist is, once again, named Hichcock, although he is played by a different actor, the Italian Elio Jotta, a.k.a. Leonard G. Elliot. This character is also a doctor, and he also invents a peculiar potion, capable of curing a serious form of paralysis he suffers from.

Yet, although Freda's new movie, which is set in the same villa as the previous one, begins as a Gothic mystery, it soon turns inevitably towards

A gloomy setting for *I vampiri,* masterfully rebuilt by Beni Montresor at the Titanus Studios.

Robert Flemyng and Barbara Steele in a dramatic scene from *L'orribile segreto del Dr. Hichcock.*

horror and the macabre. In fact, after the two lovers have killed the husband, the latter begins to persecute them from beyond the grave, with frightening apparitions and apparently unexplicable phenomena. There are two beautiful, obsessively terrifying sequences in which the undead again appears before his wife, crazy with fear: the first, where he appears at night from behind a curtail, advancing like a zombie; and the second, where he appears for a few seconds with a twisted face and a hangman's noose around his neck, behind a door which won't open. A great sequence is also that where Steele, fearing that her lover may leave her, kill him savagely slashing his face with a razor. This scene, a most innovative one, is shot subjectively from the murdered one's point of view, with blood trickling on the camera eye. Freda shows his talent for shocking details and anticipates many a thriller filmed during the following years. «Each of us has an unknown complex inside. Mine concerns what is horrible, dreadful...

A murderer has to be monstrous, he mustn't kill in a banal way, must use frightening instruments, of a thousand scorpions, for instance. It is a sort of sadistic necessity...»

Compared with *The Horrible Dr. Hichcock*, *The Ghost* presents several innovations, and the director, though he manages to create a similarly obsessive and disquieting atmosphere, seems to be more controlled, both in the décor and in frightening situations. In *The Ghost*, for instance, Freda decides to concentrate the shocking moments only in some precise sequences, so that the horrific impact on the spectators is amplified. Scenography is less rich, and bizarre colors are employed only at some particular moments. The villa where the film is set is the same as in the previous one, yet it is different, virtually irrecognizable even by the most attentive spectator. While music is more controlled, and it just underlines the suspenseful moments with a beautiful theme on a musical box, composed by Franco Mannino.

As in the previous film, the ending reveals a human, non-supernatural origin of the events. Evil to Freda, cannot be born of abstract entities, but only of morbid, monstrous passions which enslave man and push him irremediably towards self-destruction.

All in all, *The Ghost* represents a new and successful experiment on part of Freda, where the director, still profiting by his taste for excess and delirium, shows an unsuspected coolness and a strong sense of balance in dosing horrific themes. Worth our attention is also a mystery directed by Freda in 1969, and interpreted by Klaus Kinski and Margaret Lee: *A doppia faccia* (*Double Face*). The movie, written by another master of Italian horror, the late Lucio Fulci, can be read almost like a modern version of some themes in *The Horrible Dr. Hichcock*. The main character — a cool, hallucinated Klaus Kinski — is obsessed, as was Dr. Hichcock, by his dead wife and, like the doctor, is often persecuted by a song which reminds him of his late beloved. In this case, though, the music is not an obsessive classic piano tune, but a pop song from the Sixties. Besides that, the dead wife was a pervert, devoted to sapphic practices, and her pseudo-ghost tormenting the husband is, in fact, part of a plot designed against him by the usual character above suspicion. It is worth noticing that the dead wife's ghost first appears to Kinski not among the foggy greenery of a park, but in a porn-lesbian movie projected during an orgy.

In 1971, Freda decided to adapt to the Argento-like "giallo" genre, then in vogue, leaving his personal mark on it as Bava had done before. His *Iguana with a Tongue of Fire*, however, is less innovative if compared with Bava's thriller *Twitch of the Death Nerve*, although there are several interesting and original aspects. Freda, who interpreted himself a Hitchcock-like cameo as a doctor, curiously decided to play it heavily on splatter and eroticism. The murderer, who moves around in a foggy, unhealthy Liverpool, kills by throwing acid on his victims' faces, and by slashing their throats with a razor. While, on the other hand, all the women in the movie do not hesitate to generously show their bodies or to perform hot sex acts (the sexiest is the beautiful Dagmar Lassander).

Freda goes back to pure horror in 1972, when he directed an underestimated film: *Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea* (*Tragic Ceremony in Alexander Estate*). Notwithstanding the title, the movie is a genuine Gothic horror, in which a group of youngsters who have run out of gas have to spend the night in a villa inhabited by a sect of blue-blooded Satanists. During a night-time demoniac orgy, the servants of Evil will murder each other, but the priestess will re-incarnate in the

Italian "fotobusta" portraying a cruel scene with Dr. Hichcock and his second wife.

Barbara Steele as frightened Margaret in *Lo spettro.*

body of one of the girls in the group, and, after killing her friends, will be able to continue her devilish work.
Of great impact is the scene depicting the Satanists' massacre, shot on a very low budget, yet stunning as it employs crazy camera angles and splatter images, extremely gruesome for that time (a man, for instance, has his head cut in two halves by a sword), which can somehow be related to those in Bava's *Twitch of the Death Nerve* on account of the will to astound the spectators. Besides that, the film profits by a sinister morbid climax, which suits the director's style.
Freda's last horror film dates back to 1980, and is entitled *Murder obsession* (*Unconscious*). Again, it is a sexy Gothic rotating around a young actor who, gone with his troupe to his family's castle, finds himself involved in any kind of horror because of his mother, a homicidal Satanist. The movie, though having a defective screenplay, is worth remembering on account of its visionary inventions. Among them, the dreamlike sequences rich in bizarre details, like a wall made of skulls crying tears of blood, or the beautiful final image, with the mother carrying the corpse of her son on her knees, in a blasphemous reproduction of Michelangelo's *Pietà*. Supported by Mannino's evocative soundtrack, and by an accurate scenography, Freda manages to give life to those compact, unhealthily Gothic atmospheres which are part of his style, even though this time the film is set in our days. Besides that, the director intersperses the story with erotic-morbid cues (the incestuous passion between the protagonist and his mother), and with the generous nudity of Laura "Black Emanuelle" Gemser. Unfortunately, with this movie Freda concludes his directing career, leaving us the regret of what he could have done if the Italian productive system (always late in appraising the few real *Maestri* working in its cinema) had given him another chance to show his most peculiar talent, creating new works which would have certainly borne the indelible mark of his authorship.

Devant décider à qui attribuer la paternité italienne du genre fantastique, il serait plutôt difficile de se prononcer entre deux noms: Riccardo Freda ou Mario Bava. Si, en effet, Bava a su donner une dimension d'auteur au film d'horreur, y dédiant pratiquement toute sa carrière, Freda a signé le premier gothique officiel du cinéma italien, *Les Vampires*, en 1957. Toutefois, le style des deux réalisateurs, amis entre eux, est très différent, comme différents sont les choix expressifs qu'ils ont effectués. Freda aime affirmer avoir toujours cru en ce qu'il faisait et de préférer un horror psychologique, moins lié aux effets extérieurs mais plus à des explosions de folie mentale. «Je crois en une horreur subtile, psychologique. Pas de vampires, de monstres, pour l'amour de Dieu, ce sont des expédients vulgaires, ridicules. Ma théorie est que l'horreur, la terreur authentique peut être rejointe avec des moyens simples, communs. Le monstre le plus terrifiant est le voisin qui égorge sa femme».
Bava, au contraire, a toujours aimé se moquer de lui-même, ironiser sur son travail, tout en ayant un sens inné de la peur très fort qui lui permettait de traiter des thèmes horrifiques, même usant des effets visuels et des vampires monstrueux, de façon toujours croyable et terrifiante.
Ce fut presque à la suite d'un pari que Freda, né à Alexandrie d'Egypte le 24 février 1909, décida de se consacrer au film d'horreur après avoir débuté au cinéma en 1942 avec *Don César de Bazan* et avoir tourné de nombreux films d'aventures et des mélodrames à succès en costumes d'époque (*L'Evadé du bagne*, *Le Chevalier mystérieux*, *Théodora*).
«Je parlais avec deux producteurs, Donati et Carpentieri, et affirmai que l'on pouvait faire un film en deux semaines. Ils répondirent que c'était impossible: j'insistai. Alors ils téléphonèrent à Lombardo, patron de la Titanus, expliquant ce que je proposais et lui demandèrent s'il aurait bien voulu le distribuer lui ce film. Il accepta sans y croire et je rédigeai rapidement le scénario des *Vampires* que je tournai en douze jours. Puis, je quittai le film à la suite de désaccords survenus entre moi et les producteurs».
Les séquences manquantes furent terminées justement par Mario Bava, déjà directeur de la photographie, outre que auteur du célèbre trucage final de la transformation et des autres effets visuels qui permirent de situer toute l'histoire à Paris, bien qu'ayant été tournée à Rome. «Sans

Barbara Steele as screaming Cynthia in a coffin in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock.*

absolument réel. L'histoire commence comme un polar avec un policier qui enquête sur le meurtre de quelques filles privées de leur sang, pour se diriger ensuite, lentement et imprévisiblement, vers le fantastique pur avec l'apparition sur scène de la duchesse immortelle. De sorte que le piège est plus inquiétant, justement en vertu de sa normalité apparente. Les quelques trucages monstrueux semblent aussi s'adapter à une telle logique et leur impact visuel stupéfiant contraste curieusement avec les modalités apparemment banales avec lesquels ils sont exécutés.
Par exemple, la transformation finale de la vampire, de jeune à vieille, fut obtenue par Bava en maquillant l'actrice de façon à ce que les symptômes du vieillissement pussent se voir seulement grâce à un simple jeu de lumières.
Le film montre aussi une extrême attention et une inspiration visionnaire précise dans le choix des décors (soignés par Beni Montresor), une caractéristique qui sera fondamentale pour de nombreux films d'horreur italiens. Dans ce cas le château de la duchesse-vampire procure déjà de par lui-même un sens de secret et de mystère presque réel comme si sa demeure était une sorte de prolongement de la créature du Mal.
Il est intéressant de rappeler comment Freda avait tourné quelques séquences macabro-bizarres (à l'époque extrêmement courageuses) coupées ensuite par les producteurs par crainte de la censure. «La pellicule démarrait avec cette scène qui fut éliminée. On voyait une cour avec la guillotine prête et ensuite un petit cortège de silhouettes noires qui accompagnaient un homme à l'exécution. Le condamné était l'acteur Paul Muller... qui était en effet guillotiné, laissant sa tête dans le panier. Mais ensuite le panier était pris par quelqu'un... c'était le docteur, le savant que l'on voit dans tout le film. Celui-ci emmenait la tête du guillotiné dans son laboratoire et un peu comme le docteur Frankenstein, l'appliquait à un autre corps lui redonnant la vie [...] Puis, lorsque le journaliste découvre que c'est lui qui

sortir de la cour du studio», comme l'affirma Freda lui-même.
Déjà cette genèse contient le sens de tout l'horror à l'italienne. Une capacité d'improvisation géniale, mêlée à une inspiration certaine, et à une charge visionnaire précise qui permettent de bien distinguer le style des metteurs en scène italiens de celui de tant de collègues étrangers fameux.
En outre, dans les *Vampires*, la figure féminine acquérit, pour la première fois, une position fondamentale à l'intérieur de la trame. Au contraire, on peut affirmer tranquillement que, en coïncidence avec le film de Freda, naît cette typologie de femme-monstre, de duplicité ambiguë qui caractérisera ensuite tout le cinéma horrifique italien. La vampire de l'histoire, conçue par Freda et par Piero Regnoli (lui aussi figure principale des films d'horreur italiens) est interprétée par la séduisante Gianna Maria Canale. Ce n'est pas vraiment une vampire au sens strict du mot (et dans ce choix le film s'adapte parfaitement à la prédilection de Freda pour l'horreur réaliste et croyable), mais plutôt une sorte de Erzsébet Bàthory contemporaine. Une duchesse jeune et belle seulement en apparence, mais en réalité une horrible mégère qui reste jeune grâce à une potion à base de sang de filles, mise au point par un savant fou (Antoine Belpêtré) amoureux d'elle. «Les créatures inventées par Bram Stoker ne m'intéressent pas [...] mais je sais que le vampirisme moderne existe, c'est voler la jeunesse de celui que tu côtoies...» (cfr. *Riccardo Freda: Un pirate à la caméra*).
Ce personnage féminin complexe naît d'une étrange union entre la mère protectrice et la femme maudite façon Gabriele d'Annunzio, et représente peut-être le monstre le plus cruel inspirant inconsciemment des sentiments contrastants mais inséparables, d'amour-haine et attraction-répulsion.
Au contraire, les hommes sont le plus souvent destinés à succomber, comme le jeune homme épris de la duchesse qui découvre son secret par hasard et est tué, ou à devenir ses succubes, comme le killer ressuscité (Paul Muller) qui lui procure les victimes, et l'ancien médecin qui prépare pour elle la potion diabolique.
A partir de ce film, l'horreur est parfaitement insérée dans la quotidienneté: le Monstre est une femme que nous pouvons rencontrer tous les jours, toutes les horreurs et les meurtres vampiriques surviennent derrière la façade d'un Paris tranquille et solaire, et donc l'ensemble apparaît

Dr. Hichcock's morbid mania: making love to beautiful female corpses. Robert Flemyng in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (top and above).

prend les femmes, il l'emmène à la police... et voilà, ici, il y avait la scène où le commissaire affronte ce type et essaye de le faire parler [...] mais tout à coup cet être, se sentant perdu, était comme possédé par une force étrange... s'affaissait à terre, sans énergie... et la tête se détachait toute seule du buste, et dégringolait... car en réalité elle ne lui appartenait pas, c'était seulement un homme artificiel, reconstruit».

Malheureusement, le film n'eut pas le succès espéré justement à cause des noms non anglophones sur l'affiche. «J'étais à San Remo», se souvient Freda, «Je me trouvais par hasard devant un cinéma où on projetait les *Vampires*. A cette époque, il m'arrivait parfois de rentrer dans le hall pour étudier les réactions du public. Je dois dire que cette fois il sortait très peu de spectateurs. Je ne sais pas pourquoi, la salle était peut-être complètement vide...

En tout cas, beaucoup de gens étaient attirés par les affiches qui étaient tres belles. Ils regardaient: *Les Vampires... Les Vampires*... cela semblait les tenter, puis au dernier moment ils voyaient: Freda. Leur réaction était authomatique: Freda? Mais c'est un Italien, ça, ça doit être très mauvais, les Italiens ne savent pas faire de films de ce genre» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* no. 7).

Ainsi, Freda fut contraint, pour réaliser sa deuxième œuvre fantastique, de choisir un pseudonyme anglo-saxon: Robert Hampton. Le film réalisé en 1959 fut un mélange d'horreur et de science-fiction intitulé *Caltiki, le monstre immortel*. Encore une fois, le réalisateur se servit de la collaboration de Bava, qui s'occupa de la photographie, des effets spéciaux et de la mise en scène de séquences entières.

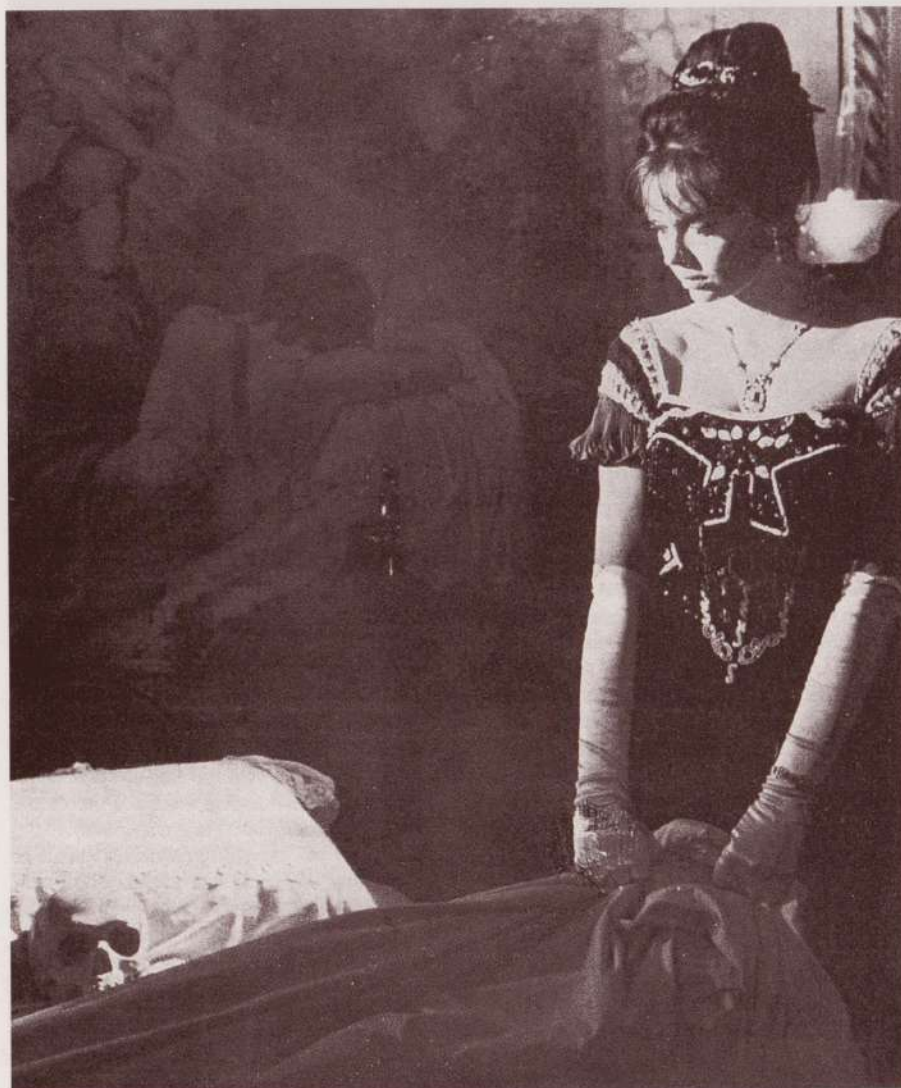
Freda lui-même reconnut par la suite: «Je ne le considère pas un de mes films. Il y a des monstres, des méduses spatiales: ça appartient à Bava, honnêtement c'est son genre [...] Je l'ai laissé lorsqu'il manquait deux jours à la conclusion. Je l'ai dirigé certes, mais c'est un film typique de Bava. Je ne me l'attribue pas».

S'inspirant à deux classiques comme *The Quatermass Xperiment* (1956) et *The Blob* (1958), Freda et Bava réalisèrent donc un fanta-horror remarquable. Le style des deux maîtres du fantastique italien se voit surtout dans la belle partie initiale où nous assistons à l'agression de quelques savant qui ont pénétré dans la grotte dédiée à la déesse Caltiki, dans la jungle mexicaine, de la part d'un monstre inconnu. Alors que dans la séquence finale, avec le monstre désormais devenu gigantesque, Bava obtint un résultat respectable, se servant comme d'habitude d'effets spéciaux très simples: tripes de boucher secouées à l'intérieur.

Comme son collègue Bava, Freda décida d'aborder le genre mythologique alors en vogue. En signant de son vrai nom, il réalisa tout d'abord le *Géant de Thessalie* (1960) et ensuite *Maciste en enfer* (1962), un film intéressant et horrifique interprété par le culturiste italien Kirk Morris, alias Adriano Bellini, et la belle Hélène Chanel, dans le rôle de la sorcière Martha Gunt. Dans son incursion dans le filon peplum, le cinéaste ne voulut pas renoncer à cette idée de femme-monstre déjà expérimentée dans les *Vampires*. Ainsi, se basant sur le fait que Maciste est un personnage absolument atemporel (contrairement à Hercule), Freda eut la bonne idée de situer l'histoire en Ecosse au 17ème siècle, traitant celle-ci comme un véritable récit de magie: le héros, pour sauver du bûcher la descendante d'une sorcière, doit descendre à l'Averne afin d'affronter et vaincre l'ancêtre méchante de la jeune fille. Le talent artistique exceptionnel de Freda lui permit de représenter l'entrée du héros en enfer (tournée entièrement dans les grottes de Castellana) avec des tons de suggestion visuelle incroyable et des images qui semblent inspirées à les gravures de Gustave Doré. Enfin, comme dans le peplum de Bava, le protagoniste musclé est un peu plus qu'un spectateur des évènements tragiques, comme tous les pseudo-héros des différents films d'horreur italien de cette période.

De toute façon, ce fut seulement en 1962 que Freda précisa définitivement son idée d'horreur pure, et pour sa première œuvre gothique le réalisateur adopta également le pseudonyme anglophile, déjà expérimenté avec succès, réussissant à nouveau à induire en erreur public et critique. Ce fut encore "Robert Hampton" qui signa l'*Effroyable secret du docteur Hichcock* avec deux protagonistes réellement anglais, Robert Flemyng et Barbara Steele, alors que toute la troupe d'acteurs et de techniciens italiens se conforma au jeu, adoptant des pseudonymes anglo-saxons plus ou moins réalistes.

«Je me suis d'ailleurs bien amusé aux projections de l'*Effroyable secret du docteur Hichcock*, les discussions étaient vraiment cocasses: une partie de la salle affirmait que le style était purement américain, les autres soutenaient au contraire qu'il s'agissait d'un film anglais...» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* no. 7).

A part de telles considérations amusantes de Freda, un œil expert ne pouvait que reconnaître le style italien du film. Sa beauté naît du fait qu'il est excessif et a la volonté de transgresser toutes les règles, là où au contraire un film anglais se serait révélé moins audacieux dans le développement des thèmes, et une pellicule américaine beaucoup moins morbidement malsaine. Le décor, même si reconstruit exactement en style 19ème siècle, est tellement redondant dans ses caractères gothiques et décadents qu'il rejoint le lyrisme de composition. D'autre part, les couleurs sont sombres, mœlleuses et comme celles de Bava très peu naturelles. Toute l'histoire est inondée d'une atmosphère onirique presque réelle, les personnages sont encadrés souvent par des angles de prises de vue les plus bizarres et filmés souvent avec des expressions du visage déformées et allucinantes. Le film paraît en som-

Barbara Steele as Cynthia, victim of a macabre joke, in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock*.

Klaus Kinski portrayed by Symeoni in the Italian poster of *A doppia faccia* (1969).

Italian "locandina", 1980.

me prendre possession et amplifier ce sens du romantisme macabro-morbide présent dans les œuvres de Poë, réussissant à le matérialiser visuellement de façon superbe.

Mais l'intuition la plus grande que l'on rencontre dans le film — et qui en fait un des chefs-d'œuvre en absolu des films d'horreur italiens — est avoir osé traiter pour la première fois, de façon explicite, une des dépravations sexuelles qui, depuis toujours, n'avait pas été présentée à l'écran: la nécrophilie. Le protagoniste, le Dr. Hichcock (toute allusion moqueuse au fameux metteur en scène n'est certainement pas involontaire) est un célèbre chirurgien de la fin du siècle passé, mais aussi un nécrophile qui aime endormir sa femme avec un anesthétique pour avoir ensuite avec elle de violentes étreintes sur un lit mortuaire.

«Je crois que chacun de nous est un monstre non révélé. C'est l'éducation, la civilisation, c'est-à-dire la peur qui nous empêche de libérer notre véritable nature. Je crois justement qu'il est très intéressant de faire des films comme l'*Effroyable secret du docteur Hichcock* où le "héros" est en même temps un grand chirurgien, un respectable professeur d'université et un nécrophile. Ce qui n'est pas aussi rare qu'on pourrait le croire. Je me suis penché de très près sur ces problèmes, comme je le fais chaque fois que je prépare un film. Une étude comme la *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing relate de nombreux cas similaires à celui du Docteur Hichcock, beaucoup plus répandus qu'on ne se l'imagine.

Faire des films sur de telles monstruosités, pas des monstres martiens ou des animaux géants, mais sur des monstres humains en quelque sorte, me semble beaucoup plus intéressants que les exploits de Frankenstein...» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* no. 7).

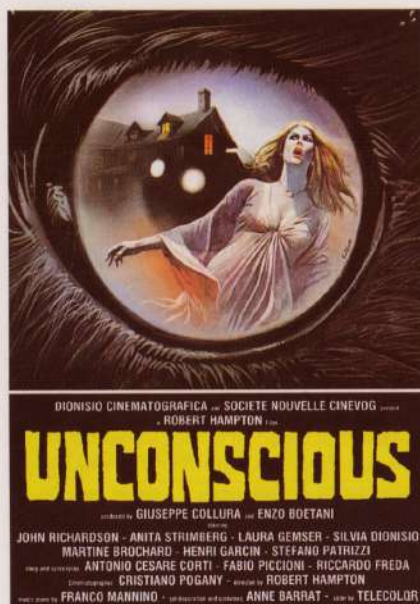
Freda ne se limite pas à décrire seulement ce "monstre humain" mais ose aller plus loin représentant sa femme comme prenant part à ces rituels sexuels fous, nous la montrant alors qu'elle renvoie hâtivement ses invités afin de rejoindre au plus vite son mari, se faire anesthésier et donc posséder.

Non seulement. Il existe aussi des moments d'érotisme nécrophile authentique, comme la scène d'ouverture avec le viol dans le cimetière d'une jeune morte de la part de Hichcock (séquence du reste amplement coupée par la censure) ou la suivante où le médecin, à la morgue, soulève le drap qui cache le corps nu d'une fille à peine morte, pour en observer avidemment les formes inertes. «Il y eut diverses coupures, assez importantes. Vous voyez, c'était une période où la censure rejetait le film à cause d'une cuisse entrevue, d'un décolleté trop audacieux».

Le tout est raconté avec un style visionnaire et emphatique où chaque mouvement de la caméra sert à impliquer le spectateur et le faire prendre part aux évènements macabres. Comme la très belle séquence où le docteur, en une nuit d'orage, entend sa femme morte jouer du piano et poursuit inutilement son fantôme, sous la pluie, hurlant désespéremment son nom. Même la musique, très bouleversante, composée par Roman Vlad sur les conseils précis de Freda, s'adapte merveilleusement au rythme excitant et passionnel de l'œuvre.

Les spléndides décors réalisés avec grand soin font partie intégrante de l'histoire et comme cela a déjà été dit «la chambre mortuaire que le docteur Bernard Hichcock a aménagé en secret est tout à fait fidèle aux descriptions que Leo Taxil donnait des salons spécialisés dans certaines maisons closes. Un grand baldaquin revêtu de noir, quatre cierges rouges, voici le décor extraordinaire des amours insensés du docteur Hichcock et de sa femme Margaretha».

Et donc, il est plus que logique qu'à la mort accidentelle de sa femme pendant un des festins nécrophiles, le médecin sombre dans le désespoir et que, lorsqu'il découvre qu'elle est encore vivante, il n'hésite pas à tuer sa nouvelle épouse pour redonner à l'être aimé la beauté avec du sang humain. C'est un crescendo délirant écrit par Ernesto Gastaldi et photographié à merveille par Raffaele Masciocchi, avec des couleurs violentes qui favorisent le rouge écarlate (la couleur du péché), un délire qui se termine inévitablement par un énorme incendie final qui dévore la villa ainsi que le couple monstrueux.

Dans le film, Barbara Steele interprète seulement le rôle de la deuxième femme, victime inconsciente d'un mari dépravé, mais elle se refera avec le film d'horreur suivant de Freda, *Le Spectre du professeur Hichcock* (1963), où elle incarne un rôle beaucoup plus complexe. Un rôle que la magnétique Barbara interprètera plusieurs fois dans de nombreux autres gothiques italiens: celui de la femme infidèle qui, avec la complicité de son amant, arrive à tuer son mari. Le prota-

Art by Enzo Sciotti for *Murder obsession.*

Movie poster art by Renato Casaro, 1971.

Original illustration by Mario Piovano / Studio Paradiso from the Italian movie poster of *Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea* (1972).

goniste s'appelle également Hichcock bien qu'il soit personnifié par un autre acteur, l'italien Elio Jotta, rebaptisé pour l'occasion Leonard G. Elliot. Ce personnage est aussi médecin ainsi qu'inventeur d'une potion particulière, dans ce cas capable de guérir une grave forme de paralysie dont il est affecté.

Mais cette nouvelle œuvre de Freda, située en outre dans la même villa du film précédent, commence comme un polar gothique et vire aussitôt inévitablement vers le macabre et l'effroyable. En effet, après que les deux amants ont supprimé celui qui était de trop (c'est-à-dire le mari), ce dernier commence à les persecuter de l'outre-tombe avec des apparitions épouvantables et des phénomènes en apparence inexplicables. Elles sont très belles et terrifiantes les deux séquences où le revenant réapparaît devant sa femme, toujours plus folle de peur: la première où il sort pendant la nuit de derrière une toile de tente, avançant comme un zombie, et la seconde où il apparaît pendant quelques secondes avec le visage déformé et un nœud coulant autour du cou, derrière une porte qui ne s'ouvre pas. En outre, c'est un morceau d'anthologie la séquence où Barbara Steele, aveuglée par la crainte que son amant veuille la quitter, le tue sauvagement avec un rasoir sur le visage. Dans cette scène, complètement innovatrice — elle est reprise du point de vue du mort avec le sang qui coule sur l'objectif de la caméra — Freda montre une passion précise pour le détail choquant et arrive à anticiper de nombreux thrilling des années successives. «En chacun de nous il y a un complexe inconnu, pour moi c'est celui de l'horreur , de l'épouvantable...

Un assassin doit être un assassin monstrueux, il ne doit pas tuer d'une façon banale, il doit se servir de choses effroyables, d'un millier de scorpions, par exemple. C'est une nécessité sadique...» (cfr. *Midi-Minuit Fantastique* no. 7).

Par rapport à l'*Effroyable secret du docteur Hichcock*, le *Spectre du professeur Hichcock* présente plusieurs innovations et le cinéaste, réussissant même à créer une atmosphère autant obsédante qu'inquiétante, semble vouloir se contenir le plus, soit dans le décor soit dans les situations terrifiantes. Par exemple, dans le *Spectre du professeur Hichcock*, Freda décide de concentrer les moments chocs seulement dans certaines séquences bien précises de façon à ce que l'impact horrifique sur le spectateur soit amplifié. D'autre part, les décorations sont moins redondantes et la photographie vire vers des couleurs bizarres seulement dans certains moments bien déterminés. La villa où l'histoire se déroule, est la même que dans le film

Dagmar Lassander together with Luigi Pistilli in two hot love scenes from *L'iguana dalla lingua di fuoco* (1971).

Dagmar Lassander (as Helen Sobjeski) and Luigi Pistilli (as John Norton) in the same movie.

précédent, mais est pratiquement méconnaissable même pour le spectateur le plus attentif. Alors que la musique est plus controlée et se limite à scander les moments de suspense avec un beau motif au carillon composé par Franco Mannino. Comme dans le film précédent, le final révèle une origine humaine et non surnaturelle des évènements ténébreux. Le Mal pour Freda ne peut pas naître d'une entité abstraite, mais seulement de passions morbides et monstrueuses qui bouleversent l'homme et le poussent inévitablement vers l'autodestruction.

En définitive, le *Spectre du professeur Hichcock* représente une nouvelle expérience réussie de Freda où le metteur en scène, tout en conservant son goût pour l'excès et le délire des situations démontre une froideur insoupçonnable et un sens exemplaire de l'équilibre en dosant les thématiques horrifiques.

*A doppia faccia* (*Liz et Helen*), encore un policier dirigé par le cinéaste en 1969 et interprété par Klaus Kinski et Margaret Lee, est digne d'attention. Le film, écrit entre autre par un futur maître de l'horror italien, le regretté Lucio Fulci, peut se lire presque comme une transposition moderne de certains thèmes de l'*Effroyable secret du docteur Hichcock*. Le personnage principal, un Klaus Kinski glacial et hallucinant, apparaît obsédé comme le Dr. Hichcock par la figure de sa femme morte et justement comme lui, est persécuté en divers moments de l'histoire par une musique qui lui rappelle la bien-aimée. Seulement en ce cas, la mélodie obsédante n'est pas une sonate au piano de genre classique, mais plutôt une chansonnette des années Soixante style yéyé. En outre, sa femme morte était une pervertie se consacrant à des pratiques saphiques et son pseudo-spectre qui tourmente l'époux est, en réalité, le fruit d'un complot ourdi contre lui par l'habituel personnage insoupçonnable. Il faut noter également que le spectre de sa femme défunte réapparaît à Kinski pour la première fois, pas parmi les brumes d'un parc, mais plutôt dans un film porno lesbien projeté pendant une orgie.

En 1971, Freda décida de s'adapter au thrilling à la Dario Argento, en lui donnant une empreinte personnelle comme Bava. Son *Iguana dalla lingua di fuoco* est de toute façon moins innovateur que le thriller *Baie sanglante* de Bava, même s'il présente de nombreux aspects intéressants et originaux. Freda — qui créa pour lui-même le tout petit rôle à la Hitchcock d'un médecin — décida curieusement de forcer, de manière incroyable, sur le côté *splatter* et érotique. L'assassin, qui agit dans un Liverpool brumeux et malsain, tue jetant du vitriol sur le visage de ses victimes et ensuite les égorge avec un rasoir. Alors que, d'autre part, presque toutes les femmes du film n'hésitent pas à se déshabiller sans difficulté et à se prodiguer dans des étreintes fougueuses (la belle Dagmar Lassander est la plus sexy).

Freda revint à l'horreur pure en 1972, signant la mise en scène d'un film méconnu: *Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea*. En effet, en dépit du titre, c'est un véritable film d'horreur gothique où un groupe de jeunes, en panne d'essence, doivent dormir dans une villa habitée par des nobles sataniques. Pendant une orgie démoniaque nocturne, les disciples du Mal se massacrent réciproquement, mais la prêtresse de la secte se réincarnera dans le corps d'une jeune fille faisant partie du groupe

French press ad of *A doppia faccia* (1969).

de jeunes et, après avoir tué ses amis, elle pourra continuer son œuvre maléfique.
La séquence du massacre entre les adeptes de Satan est d'un impact considérable. Realisée avec un budget extrêmement réduit, elle bouleverse avec ses encadrements délirants et images sanglantes (par exemple, un homme a la tête coupée en deux avec un coup d'épée) qui peuvent l'apparenter à la *Baie sanglante* de Bava pour la volonté précise de choquer le spectateur.
Un film qui, en plus, peut bénéficier de son climax gothique sinistre et morbide qui ne semble pas étranger au style du cinéaste.
Le dernier film d'horreur de Freda remonte à 1980 et s'intitule *Murder obsession*. Il s'agit, aussi dans ce cas-là, d'un gothique sexy axé sur un jeune acteur se rendant avec sa troupe dans le château de sa famille. Il se trouve avec ses amis au centre d'horreurs de tout genre déchaînées par sa mère, une adepte de Satan, ainsi qu'une folle meurtrière. Le film, bien que médiocre en fait de scénario, est indiscutablement digne d'être remarqué à cause des trouvailles visionnaires. Parmi elles, les séquences oniriques riches d'idées, visiblement bizarres et délirantes, comme un mur de têtes de mort qui pleurent du sang ou la belle image finale, avec la mère qui porte sur ses genoux le cadavre de son fils, dans une reproduction blasphème de la *Pitié* de Michel-Ange. Soutenu par les musiques extrêmement évocatrices de l'habituel Mannino et par un scénario très soigné, Freda réussit à créer ces atmosphères compactes et malsaines qui font partie intégrante de son style, bien que cette fois-ci le film soit situé dans une époque moderne. En autre, le réalisateur alterne les récits avec des trouvailles morbides (la passion incestueuse entre le protagoniste et sa mère) et abondants nus de Laura Gemser.
Avec ce film, malheureusement, Freda termine sa carrière de cinéaste, nous laissant le regret de ce qu'il aurait pu faire si le système productif italien lui avait donné encore la possibilité d'exprimer son génie très particulier, créant de nouvelles œuvres qui, nous en sommes certains, auraient porté son image de marque unique.

Klaus Kinski, Barbara Nelli, Annabella Incontrera and Margaret Lee in *A doppia faccia*.

*I vampiri* (1957) — Dario Michaelis (as reporter Pierre Valentin), Carlo D'Angelo (as Inspector Santel) with Gianna Maria Canale (as Giselle Du Grand, *alter ego* of vampire-Duchess Marguerite Du Grand) and Italian "locandina" illustrated by Arnaldo Putzu (top).
*Caltiki, il mostro immortale* (1959) — unsigned Italian "locandina" and Didi Sullivan (alias Didi Perego, as Ellen) menaced by Gerard Herter (as Max Gunther) after his monstrous transformation (above).

«Ah! Barbara Steele... She is extraordinary. In *The Ghost*, her eyes are... "metaphysical"... They aren't real, they can't be real... They belong in a De Chirico painting...» (from *Entretien avec Riccardo Freda* by Michel Caen and Jean-Claude Romer, in *Midi-Minuit Fantastique* magazine).

*L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (1962) — American press ad, Barbara Steele (as Cynthia), Robert Flemyng (as Dr. Hichcock), and Italian "locandina" by Symeoni, alias Sandro Simeoni (top).
*Lo spettro* (1963) — Italian "locandina" by Enrico De Seta and Barbara Steele (as Margaret) with Elio Jotta (as Dr. Hichcock) in a suspenseful scene (above).

LA RAGAZZA È ANCORA DAVANTI ALLA TOILETTE. IL LEGGERO RUMORE SUL BALCONE NON LE PASSA INAVVERTITO: MA IL CUORE LE BALZA NEL PETTO, INFIAMMATO DA UN'IMPROVVISA, FOLLE SPERANZA: POTREBBE ESSERE PIERRE CHE VIENE A TROVARLA IN CAMERA SUA...

The dreadful transformation of beautiful Giselle Du Grand into the ugly Duchess Marguerite Du Grand.

RONALD VEDE QUELLE LABBRA PERFETTE SBIANCARSI E AVVIZZIRSI, LA CARNAGIONE DIVENTARE DI UN GRIGIO TERREO, INCRESPARSI IN ORRIBILI RUGHE, QUEL CORPO INCANTEVOLE INCURVARSI... IL GIOVANE CONTINUA A GRIDARE A SE STESSO CHE NON E' POSSIBILE, CHE NON E' VERO, EPPURE E' QUELLO CHE STA ACCADENDO...

I CAPELLI... I MERAVIGLIOSI CAPELLI NERI DI GISÈLE SONO GIA' DIVENTATI UNA MASSA DI STOPPA!... SOTTO QUEGLI OCCHI CHE SI IMPICCOLISCONO, PERDENDO IL LORO SPLENDORE, SI STANNO FORMANDO MILLE PICCOLE RUGHE... E LA VOCE DI LEI SI FA RAUCA...

L'INDICIBILE ORRORE NON PERMETTE A RONALD NE' UN GRIDO NE' UN MOVIMENTO... L'ULTIMA IMMAGINE CHE I SUOI OCCHI POSSONO AFFERRARE E' QUELLA, DI UNA MANO RATTRAPPITA E GIALLASTRA, CHE STRINGE CONVULSAMENTE UNA PISTOLA PUNTATA CONTRO DI LUI!...

Sequence from *Quella che voleva amare (I vampiri)*, an Italian "cineromanzo" published in *I Vostri Film* magazine, in 1958.

**Above**: Christopher Lee as cruel, vampire-like Lico in *Ercole al centro della terra*, a masterpiece of sword-and-sandal horror.
**Opposite**: photographic portrait of Mario Bava (top) and Barbara Steele (as Asa the witch) in *La maschera del demonio* (bottom).

# *Mario Bava*
# Maestro of the Macabre

Se esiste per ogni filone cinematografico un padre putativo, un iniziatore geniale, allora è indubbio che l'horror italiano ha trovato in Mario Bava il proprio vate e il proprio mentore. Anche se, cronologicamente parlando, si è soliti datare al 1957 l'inizio del cinema gotico-fantastico italiano con *I vampiri* di Riccardo Freda, è pur vero che la prima opera di horror puro girata in Italia non può che considerarsi *La maschera del demonio*, diretta appunto da Mario Bava nel 1960.

Va detto comunque che Bava offrì un contributo non indifferente ai *Vampiri*, non solo prestando la sua opera di ispirato direttore della fotografia e inventore di trucchi ad effetto, ma girandone lui stesso non poche sequenze, dopo il ritiro di Freda dovuto a screzi con la produzione.

Fu però con *La maschera del demonio* che il regista (nato a San Remo il 31 luglio 1914 e morto a Roma il 26 aprile 1980), esordì ufficialmente alla regia, forte di numerose esperienze come direttore della fotografia e co-regista non accreditato (*Le fatiche di Ercole*, *Ercole e la regina di Lidia*, *Caltiki il mostro immortale*), influenzato anche dal padre, vero pioniere degli effetti speciali. E già nella pellicola d'esordio il suo genio creativo esplose nitidissimo.

Traendo ispirazione molto alla lontana da un racconto di Gogol, *Il Vij*, Bava inventò per questo film sequenze in bianco e nero di sapore incredibilmente macabro, mai viste in precedenza, valorizzando per primo la bellezza perversa di Barbara Steele che, proprio da qui, avrebbe iniziato la sua emblematica carriera di eroina nera. Ma non solo. Infatti il film di Bava pose le basi dell'horror italiano, stabilendone, una volta per tutte, i canoni e gli stilemi.

Inoltre, *La maschera del demonio* mette in scena apertamente l'ambivalenza della donna, vista come Mostro e Vittima al tempo stesso, tema cardine del gotico-sexy italiano, con una Steele — seppur giovanissima, già dotata di perfetto magnetismo — nel duplice ruolo della strega-vampira Asa e della sua discendente Katia. La sua interpretazione fu così pregnante che Roger Corman la volle tra le attrici principali del suo *Pozzo e il pendolo*, l'anno successivo.

Il sesso viene qui per la prima volta esplicitato nelle sue connotazioni più morbose e trasgressive, sino ad affrontare il tema tabù dell'incesto nella sequenza in cui il padre della protagonista, ormai vampirizzato, tenta, subdolamente, di aggredire quest'ultima. Non solo questa scena, ma un po' tutta la pellicola appare permeata da un'ambiguità insinuante e malsana. Il dottor Kruvajan (un bravissimo Andrea Checchi), divenuto vampiro per aver ceduto alla passione per la strega, e schiavo ormai di lei, si introduce al castello, fingendo di prestare la sua opera di medico, per portarvi invece la morte. Il personaggio stesso della strega, nella sequenza finale, si confonde con la sua discendente per sedurre il protagonista. Tutto è incertezza, inganno, niente è quello che sembra.

Per di più, Bava ricorre a quella sua peculiare abilità, che caratterizzerà poi tutto il suo cinema, di sorprendere lo spettatore, dandogli l'impressione di trovarsi su terreni ormai percorsi, per poi scioccarlo con soluzioni visive di sapore macabro-bizzarro del tutto inattese. Ad esempio, il vampiro non viene ucciso con un paletto nel cuore ma con uno stecco conficcato nell'occhio, e la classica resurrezione vampiresca, col coperchio della bara che si solleva, viene sostituita con l'immagine della tomba che esplode all'improvviso, rivelando il catafalco su cui è sdraiata la vampira.

Bellissimo anche il clima claustrofobico e pauroso in cui il regista sa calare tutta la vicenda, e che diverrà parte integrante dello stile baviano.

Apparentemente conforme alle mode del momento, Bava si divertì a proseguire in questa sua opera sottilmente trasgressiva. Così, in un periodo in cui il genere *peplum* trionfava ormai a

Actor Boris Karloff and director Mario Bava on the set of *I tre volti della paura* (1963).

The world of Mario Bava in a drawing by Dino Battaglia, from *Horror* magazine (1970).

Cinecittà, Bava non poté mancare di cogliere al volo l'occasione per fingere di occuparsi anche di questo filone, violandone però in realtà, ancora una volta, tutte le regole. Il suo *Ercole al centro della terra* (1961) è quasi un vero e proprio horror vampiresco, in cui solo casualmente l'eroe protagonista si chiama Ercole. Tra l'altro, il forzuto personaggio è tutto fuorché imbattibile, necessitando dell'aiuto di altri suoi compagni d'avventura per districarsi dalle varie situazioni. Non è un caso, poi, che il regista scelga come antagonista del mitologico Ercole proprio Christopher Lee, da poco assurto alla fama come novello Dracula nel film di Terence Fisher, conferendogli un aspetto forse ancor più convincente e inquietante di quello ostentato nelle celeberrime pellicole della Hammer.

Qui Bava si sbizzarrì ancor più nell'uso visionario del colore (rossi, verdi e blu accesi), filmando bellissime sequenze da antologia, tra le quali spiccano quelle della resurrezione iniziale e finale delle arpie, richiamate in vita dal tenebroso rito officiato dal demoniaco Lico/Lee, e quella della discesa all'inferno dell'eroe.

Se *Ercole al centro della Terra* rappresentò il primo eccezionale approccio di Bava al suo universo di cromatismi innovativi, il successivo *La frusta e il corpo* (1963), costituì il primo, inevitabile scontro del regista con la censura del tempo. Con questo film — interpretato ancora una volta da Christopher Lee, contrapposto ad una languida, bellissima Daliah Lavi — Bava osò affrontare in modo esplicito un altro argomento sessuale, sino ad allora tabù: il sado-masochismo. In questo film, ambientato in un castello gotico fotografato con soluzioni cromatiche raffinatissime, Bava narra una storia d'amore malsano che oltrepassa la soglia della morte. Christopher Lee è Kurt, un personaggio del tutto sadiano, votato a corrompere la bella cognata, Nevenka, incentivandone le pulsioni masochistiche. Due sequenze si fissano, prepotenti, nella memoria. La prima è quella in cui Kurt incontra Nevenka sulla spiaggia: l'uomo, alto e vestito di nero, si staglia contro il cielo e, dopo aver fustigato selvaggiamente la giovane donna, eccitandola al parossismo, la avvinghia in un focoso amplesso, mentre la risacca trascina il frustino, ormai abbandonato sulla sabbia (molto evocativo il motivo musicale di Carlo Rustichelli che sottolinea la scena). E l'altra in cui sempre Kurt, tornato come spettro dopo essere stato ucciso da una misteriosa pugnalata alla gola, vede la bella Nevenka dimenarsi nel letto e offrire la sua splendida schiena nuda a nuove frustate con un misto di dolore e voluttà. Qui Bava torna a giocare diabolicamente con lo spettatore, impregnando di ambiguità ogni sequenza e facendone l'anima stessa di questo dramma barocco e decadente. Esiste davvero il fantasma di Kurt, oppure è solo una proiezione del desiderio perverso di Nevenka? Tutto è apparenza, niente è certo. Così, il rumore notturno di violente frustate che Nevenka crede di udire è in realtà prodotto da un ramo che sbatte contro una finestra, mentre una sorta di ragno verdastro che le appare di notte nel buio si trasforma nella mano di Kurt, pronta a ghermirla. In effetti tutto il film può leggersi sia in chiave soprannaturale che come una serie di proiezioni inconsce prodotte dai desideri sessuali nutriti, e insieme temuti, dalla protagonista. Bava riesce a bilanciare il tutto alla perfe-

Barbara Steele (as Katia) and Ivo Garrani (as Prince Vajda) in *La maschera del demonio.*

suggerisce, in modo rarefatto e impalpabile, il morboso attaccamento sessuale del vampiro alla propria vittima; quasi una sublimazione di quegli accenni alle tematiche sessuali insite nel vampirismo, già mostrati nella sua opera d'esordio. Gli altri due episodi (*Il telefono* e *La goccia d'acqua*), falsamente spacciati come rielaborazione di altrettante opere di famosi scrittori europei (Maupassant e Cechov), sono in realtà tratti rispettivamente da un racconto thriller di F.G. Snyder, e da una novella horror di P. Kettridge (*Dalle tre alle tre e mezzo*).
*Il telefono*, interpretato da una sensuale Michèle Mercier (spesso ripresa nell'atto di spogliarsi o in *déshabillé*) e da un'ambigua Lydia Alfonsi, racconta della persecuzione telefonica di una giovane donna da parte di un misterioso maniaco, che alla fine si rivelerà più vicino a lei di quanto non creda. L'episodio anticipa per certi versi molti thrilling successivi, imperniati su situazioni pressoché analoghe, oltre ad affrontare il tema tabù del lesbismo, ben evidente nell'amicizia "particolare" che lega le due donne.
*La goccia d'acqua*, in assoluto il più spaventoso dei tre episodi (e come il precedente girato tutto o quasi in interno), racconta della terribile notte di una donna perseguitata dallo spettro di una medium, cui ha rubato l'anello. Il regista confeziona uno dei più terrorizzanti pezzi di cinema mai girati, facendo ricorso solo a giochi d'ombre e di luce, e a rumori inquietanti e sinistri: così facendo riesce a dar corpo a quelle angosce e paure profonde che possono emergere in noi quando ci troviamo da soli al buio. L'impressionante sequenza incentrata sulla resurrezione della medium resta indelebile nella memoria.
Come compendio finale alla sua trilogia gotica, Bava escogita uno dei finali più innovativi e originali di tutto il cinema horror: Boris Karloff (che è stato sin lì usato anche come narratore delle singole storie in puro stile EC Comics) cavalca

zione, senza mai optare per una spiegazione precisa che possa dissipare i mille dubbi e incertezze provati dallo spettatore, nè tanto meno prestarsi a una qualsivoglia catarsi finale: Nevenka pugnala mortalmente Kurt e, al contempo, uccide se stessa, annientando il suo desiderio.
Non è difficile capire perché un simile soggetto, vero e proprio trattato di pulsioni sessuali sadomasochistiche, abbia suscitato le ire della censura. Pare infatti che siano stati sforbiciati non pochi fotogrammi delle staffilate inferte da Christopher Lee sulle carni nude di Daliah Lavi, tanto che è difficile comprendere se la versione in circolazione oggi, in ogni caso estremamente audace per l'epoca, sia davvero quella integrale.
Sempre nel 1963, Bava firmò il suo primo giallo, realizzato in bianco e nero, e interpretato da Leticia Roman, John Saxon e Valentina Cortese: *La ragazza che sapeva troppo*.
Si tratta anche in questo caso di una tappa importante nella filmografia del regista. La vicenda, che all'inizio potrebbe dare l'impressione di un'imitazione di un film giallo-rosa di Hitchcock, in realtà vira presto, nelle abili mani di Bava, verso toni macabri e paurosi, anticipando non pochi thrilling italiani del decennio successivo. Nel film il regista ha l'idea originale di trasformare la Roma turistica e cartolinesca, troppo spesso vista al cinema, in una vera e propria città da incubo. La sua Roma è un intrico di ombre e di misteri, ben esemplificato nella sequenza iniziale in cui la protagonista assiste, di notte, al delitto sulla scalinata di Trinità dei Monti. Il suo essere testimone di particolari importanti per l'identificazione del colpevole, senza peraltro riuscire a metterli perfettamente a fuoco sino alla fine, si rivelerà un elemento fondamentale per tutto il successivo filone thrilling.
Terzo e, forse, più importante lavoro diretto dal regista in quello stesso anno (a testimonianza dell'estrema creatività di Bava, mai sacrificata dalla velocità di realizzazione cui si trovava costretto) fu *I tre volti della paura*, un trittico sullo stile dei *Racconti del terrore* di Roger Corman, ma, allo stesso tempo, un'opera anomala e unica nel suo genere.
In esso, Bava dimostra ancora una volta la sua predilezione per i racconti russi dell'orrore, trasformando *La famiglia dei wurdalak* di Aleksej Tolstoj in uno degli episodi più paurosi del film, affidando a un sinistro Boris Karloff il ruolo del patriarca-vampiro, che torna per succhiare il sangue di coloro che ha amato in vita. Un episodio che è già di per sé un piccolo capolavoro di genialità creativa, le cui atmosfere da incubo scaturiscono da un magistrale uso di nebbie, colori e folgoranti invenzioni fotografiche. Tutto ciò

Barbara Steele (as Asa) looking at herself (as Katia) in *La maschera del demonio* (1960).

Sylvia Lopez as Omphale, Queen of Lydia in *Ercole e la regina di Lidia* (1959).

Italian "locandina" by Giuliano Nistri.

un cavallo finto, circondato da una troupe indaffaratissima a riprodurre in studio l'effetto degli alberi mossi dal vento. Un finale in cui il regista rivela il suo spirito autoironico, e che tanto ricorda l'*8 1/2* di Federico Fellini, quasi a sottolineare come nel cinema di Bava niente sia certezza, ma tutto apparenza, in un gioco di ambiguità che sfiora la poesia.

Il 1964 segnò, invece, il ritorno del regista al giallo con risultati ancor più sorprendenti. *Sei donne per l'assassino* è infatti un'anticipazione di quello che sarà il thrilling all'italiana degli anni Settanta. Partendo dallo stile dei cosiddetti *krimis* (film gialli tedeschi estremamente bizzarri e lontanamente ispirati ai romanzi di Edgar Wallace), Bava se ne discosta, superandoli in una rielaborazione degli stilemi, e inventa una delle più violente figure di maniaco, così riuscita da divenire anch'essa un prototipo. Si tratta di un assassino senza volto (il viso è sempre nascosto da una maschera bianca) con un impermeabile e un cappello calcato in testa a renderne più indefinita la figura; un mostro onnipresente, autore di improvvisi eccessi di feroce violenza verso le belle vittime femminili che cadono tra le sue grinfie. Grazie poi all'azzeccato *décor* (un atelier popolato da inquietanti e sinistri manichini, e fotografato con luci anti-naturalistiche), il regista riesce a creare perfettamente quelle atmosfere paurose e fantastiche che più gli sono congeniali. Bava fa muovere il suo assassino quasi fosse un fantasma (in un'agghiacciante sequenza appare e scompare dinanzi alla sua vittima proprio come uno spettro), e la sua presenza ossessiva diviene fonte di terrore quasi palpabile per i protagonisti come per lo spettatore. Inoltre il regista esprime una sua estetica dell'omicidio dalle prepotenti connotazioni "erotiche", destinata a far scuola e presente anche in tanti altri suoi lavori successivi. Le vittime, proprio perché indossatrici, sono tutte belle, si svestono spesso, e anche nella morte appaiono ritratte in pose da pin-up, con gli abiti opportunamente strappati a scoprirne le sensuali forme e i begli occhi sempre sbarrati dal terrore.

Nel 1965 Bava compì un nuovo coraggioso esperimento. Stavolta si accostò ad un genere come la fantascienza, di solito ad appannaggio di registi americani (a causa dei finanziamenti) e spes-

TERROR AMOK! HUNGRY FOR THE FLESH OF THE WORLD!
Towering over Jungle and City... Creeping, Multiplying Devouring!
SEE
CALTIKI
The Immortal Monster
JOHN MERIVALE · DIDI SULLIVAN · GERARD HERTER · DANIELA ROCCA
AN ALLIED ARTISTS PICTURE

American lobby card of *Caltiki, il mostro immortale* (1959), co-directed by Mario Bava.

*Ercole al centro della terra* (1961) — unsigned original art (above) and French press ad (left).

so inteso come cinema per ragazzi, per rileggerlo in chiave "adulta" e, addirittura, gotico-orrorifica. Infatti, il suo *Terrore nello spazio* uscì con lo slogan: «E' il primo film di fantascienza vietato ai minori, perché i fatti terrificanti in esso narrati potrebbero realmente accadere nelle tenebre degli spazi siderali».

Ispirandosi ad un racconto fantascientifico italiano (*Una notte di 21 ore* di Renato Pestriniero), il regista riesce a trasformare la galassia in uno spazio sinistro, dove non si può non aver paura, anticipando di più di dieci anni l'*Alien* di Ridley Scott che, non a caso, dall'opera di Bava riprenderà intere sequenze. L'autore, oltre a sorprendere lo spettatore con i consueti trucchi sfacciatamente artigianali ma di estrema veridicità visiva (tutto è ricostruito in studio, e le tute spaziali sono delle semplici mute da sub), escogita un finale del tutto negativo (eccezionale per un'opera di SF!), dove si scopre che gli astronauti (i protagonisti in cui ci siamo sin lì immedesimati) sono in realtà anche loro degli alieni, e che la Terra è comunque destinata a venir sconfitta dai vampiri dello spazio. Il regista eccelle poi in dettagli e situazioni horror di estrema suggestione, come quando ci mostra gli astronauti-vampiro che risorgono squarciando lentamente i sacchi di plastica nei quali sono stati sepolti. E il film non mancò di scioccare il pubblico, avvezzo a paure aliene meno terrorizzanti, spesso ingenue, se non ridicole.

Fu però nel 1966 che Bava dette vita ad un altro capolavoro assoluto: *Operazione paura*. Qui il regista fu libero di tornare a giocare sul suo terreno preferito, quello della "storia di fantasmi", e poté riprendere, ampliandole, le atmosfere spaventose dell'ultimo episodio dei *Tre volti della paura*. L'autore costruisce tutta la vicenda intorno all'inquietante figura di una bambina-fantasma che, evocata dalla madre medium, miete vittime in un paesino di campagna. Così facendo riaffronta il tema dell'ambiguità (è reale lo spettro della bambina o è solo la proiezione delle cattive coscienze degli abitanti del paese?), dando vita a sequenze destinate a divenire fonte d'ispirazione per tanti altri registi. Quelle suggestive così inquietanti della bambina sull'altalena, la sua palla bianca che schizza fuori dal buio, la corsa del protagonista che insegue se stesso in un labirinto di stanze, fanno tutte parte di un incubo ad occhi aperti che Bava sa costruire da maestro. Basti dire che la stessa, terribile immagine della bambina-spettro, pallidissima e con gli occhi sbarrati, colpirà tanto Federico Fellini da costringerlo a fotocopiarla nel suo diavolo- bambina dello splendido *Toby Dammit* di *Tre passi nel delirio*.

A questo punto Bava si divertì a rivisitare in chiave fantastica il cinema comico (e in chiave umoristica quello spionistico alla 007) con *Le spie vengono dal semifreddo* (1966), dove ebbe la bella idea di associare al duo comico Franco Franchi-Ciccio Ingrassia il "mago del terrore" Vincent Price. Nel corso della pellicola incontriamo frammenti di cinema del tutto personali e consoni al suo stile: i surreali titoli di testa con la pin-up gigante in bikini alle prese con i due clowneschi comici e la suggestiva sequenza-balletto delle ragazze-bomba, diaboliche bambole viventi costruite dal *mad doctor* Goldfoot (lapalissiana parodia del Goldfinger di Ian Fleming) per sedurre e uccidere. Il film nacque come *sequel* dell'americano *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* (1965) di Norman Taurog, ma lo superò per la stravaganza delle invenzioni, assurdamente folli.

Quindi, nel 1968, il regista seguì la moda imperante dei fumetti neri e, con un finanziamento più alto del consueto fornitogli da Dino De Laurentiis, si prodigò nella trasposizione cinematografica del popolarissimo fumetto *Diabolik*, inventato dalle sorelle Angela e Luciana

A hellish scene with enchained, scantily-dressed Ely Dracò from *Ercole al centro della terra*.

Erika Blanc as Monica facing Melissa's ghost in *Operazione paura* (1966).

Giussani. Un cinema, come quello di Bava, che si andava sempre più configurando come parente prossimo del fumetto, non poteva che trarre vantaggio da un'occasione di questo genere. Purtroppo, i soldi risultarono comunque insufficienti se rapportati al tenore dell'opera e, per di più, ciò coincise con pesanti limitazioni censorie impostegli dalla produzione. «Avevo a disposizione pochissimi mezzi, l'ho finito con circa duecento milioni di spesa, un'inezia... ho dovuto arrangiarmi a inventare tutto con i trucchi perché la produzione non mi forniva niente, ma proprio niente. Ha visto la capanna di Diabolik in campagna, il suo rifugio, il laboratorio, l'autorimessa...? Le giuro, erano tutti modellini, fotografie che io ritagliavo al momento... e incollavo su un vetro davanti alla macchina da presa.... E infine, io lo dissi a De Laurentiis, ma come, facciamo Diabolik e non ci mettiamo il sangue, i delitti? Ma lui disse di no, c'erano in corso i processi contro le pubblicazioni nere e aveva paura» (cfr. *Horror* n. 13).

Nonostante tutto, Bava seppe ancora una volta cavarsela da maestro qual era, imprimendo il suo inconfondibile marchio all'opera. Le scene ambientate nel laboratorio di Diabolik, il finale bizzarro col "genio del male" imprigionato nella roccia, ma ancora vivo che strizza l'occhio allo spettatore, la cura fotografica dell'insieme, l'estro visionario con cui vengono risolte certe sequenze, rimandano in tutto allo stile baviano. Al fianco di John Phillip Law, che interpreta il ruolo di Diabolik (sostituendo l'inizialmente contattato Jean Sorel), spicca una splendida, biondissima Marisa Mell nella parte di Eva Kant. Certo viene da pensare cosa avrebbe potuto fare Bava se solo gli fosse stata data libertà di premere molto più sul pedale di quell'horror macabro-bizzarro che egli tanto amava.

Il regista declinò l'invito di De Laurentiis a realizzare un seguito di *Diabolik* e si limitò per il momento ad occuparsi di un episodio del kolossal per la TV, *L'Odissea*. La puntata per cui Bava fu interpellato, grazie all'ormai acquisita fama di mago degli effetti speciali, è quella relativa all'incontro tra Ulisse ed il ciclope Polifemo, e ciò gli dette il destro per tornare a cimentarsi con l'horror mitologico, già sperimentato con *Ercole al centro della terra*. Infatti Bava non si limitò ad occuparsi del trucco del ciclope (impersonato dal culturista Samson Burke, già Maciste cinematografico), ma diresse lui stesso l'intero episodio, tinteggiandolo di quei cromatismi suggestivi e visionari che costituivano il suo marchio di fabbrica.

Di maggior libertà il regista poté, invece, godere nel realizzare il suo successivo thrilling, *Il rosso segno della follia*, girato in Spagna, nel 1969, in una villa di proprietà del generalissimo Franco. Nonostante un soggetto iniziale chiaramente ispirato a *Psycho* — un giovane, apparentemente normale, è in realtà un maniaco sessuale che uccide per cancellare il trauma subìto da piccolo assistendo all'omicidio della madre — Bava seppe riadattare e far suo il tutto, piegandolo alla sua particolarissima vena poetica. E seppe trasformare, poco alla volta, l'intreccio da un giallo psicologico in un horror totalmente fantastico, prima virando con colori e giochi di luce sorprendentemente irreali tutte le sequenze di omicidio, poi cambiando, a metà film, addirittura rotta alla storia, facendo riapparire come spettro la moglie del protagonista da lui precedentemente uccisa. Così il gioco dell'ambiguità arriva a permeare di sé tutta la pellicola. Il protagonista è ossessionato da un fantasma che, ancora una volta, forse è solo una sua proiezione interiore. Le belle vittime del folle sono semplici corpi senz'anima che arrivano a confondersi coi manichini dell'atelier in cui si svolge la storia, mentre il personaggio psicologicamente più complesso risulta proprio l'assassino, tormentato dall'antico omicidio della madre che, alla fine, scoprirà di aver commesso lui stesso. Bava si dimostra ancora una volta giocoliere divertito e autoironico dei meccanismi che presiedono la suspense, e in una sequenza ci mostra l'omicida tentare di soffocare le grida della sua vittima accendendo la TV dove stanno trasmettendo, guarda caso, *I tre volti della paura*.

Da notare anche come, seppur più contenuto nella componente erotica rispetto agli altri suoi gialli, il regista lanci nel ruolo di due tra le belle modelle predestinate al massacro, le future dive del thriller sexy Femi Benussi e Dagmar Lassander, arrivando così ancora una volta ad anticipare i tempi.

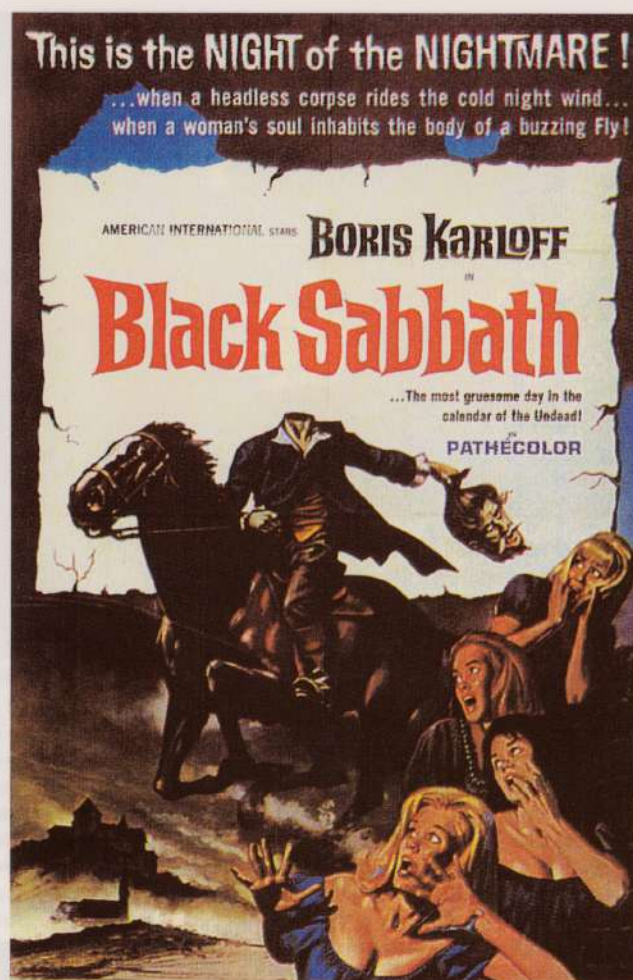
Su un binario, invece, esclusivamente erotico si svolge il successivo *Quante volte... quella notte*, annunciato precedentemente col titolo *Quattro volte... quella notte*.

«Era un periodo nel quale tutti stavano girando

Suzy Andersen (as Sdenka) and Massimo Righi (as Pietro) in *I tre volti della paura* (1963).

*La maschera del demonio*: Mario Bava teaching the actor Arturo Dominici (as Yavutich) the scene reproduced in the following picture.

dei film sexy e se uno si rifiutava di farli, veniva tacciato subito di essere un omosessuale», dichiarò in seguito il regista. «Il soggetto comunque mi attirava, si trattava di portare sul piano erotico l'idea alla base del capolavoro giapponese *Rashomon* » (cfr. *Horror* n. 13).
Ed infatti il film di Bava ruota tutto attorno ad una nottata d'amore che ogni personaggio racconta a modo suo, mentre poi la verità risulterà ben diversa da ogni versione riferita. Il film venne inizialmente bocciato dalla censura (vi sono, infatti, momenti "caldi" di lesbismo) e Bava pensò di girare una nuova scena a carattere horror concernente una messa nera da sostituire ad una sequenza tagliata. Purtroppo però, ciò non avvenne mai. Tra le interpreti vale la pena di ricordere la bionda e sempre nuda Brigitte Skay, che il regista utilizzerà nuovamente in *Reazione a catena*.
Al giallo Bava fece ritorno, nel 1970, con un altro film destinato ad incorrere in nuove traversie di carattere censorio: l'ingiustamente poco considerato (persino dallo stesso Bava) *Cinque bambole per la luna d'agosto*.
Quando il film gli venne commissionato, il regista accettò di malavoglia. Si trattava di un'ennesima trasposizione di uno dei più famosi romanzi di Agatha Christie, sceneggiata peraltro con poca fantasia. «Mi fanno leggere il copione, dico che è uguale a *Dieci piccoli indiani* e non mi piace neppure, ma quelli insistono e allora rispondo che sì, accetto di farlo, comunque se ne riparla quando mi pagano. Poi me ne dimentico completamente, ho altre cose in ballo, e un bel sabato mattina quei produttori mi convocano nel loro ufficio, mi allungano l'assegno e il contratto da firmare annunciandomi che si inizia a girare lunedì, dopodomani...» (cfr. *Horror* n. 13).
Così Bava, avendo bisogno di lavorare, prese in mano il film, e lo girò in poco tempo, costretto a mascherare il freddo del mese di ottobre in cui ebbero luogo le riprese, simulando un'atmosfera di calore estivo. Eppure riuscì a compiere un miracolo: il film, pur non essendo tra i suoi capolavori, appare opera pregevole, che proprio dalle evidenti limitazioni di mezzi trae linfa ed estro creativo del tutto insospettati.
Bava non poteva che trovarsi a suo agio in una situazione claustrofobica e ossessiva che ritrae un gruppo di personaggi chiusi in una villa, su un'isola tagliata fuori dal mondo, decimati da un assassino invisibile. Già l'impatto iniziale è davvero notevole: non il prevedibile arrivo sull'isola del solito gruppo di ospiti, come nel romanzo della Christie, ma una macchina da presa che si avvicina insinuante alla villa, spiando dalle finestre i personaggi, intenti ad organizzare un sexy-party. Poi si sofferma sui volti di ciascuno, senza dialoghi, con la sola musica di sottofondo, come si trattasse della presentazione dei protagonisti di un giallo a fumetti: una trovata semplice eppure stupefacente.
Quindi, nel mezzo del festino, ecco, inatteso, il primo delitto. A cadere è un'ancor giovane Edwige Fenech che, dopo un balletto con spogliarello finale, estremamente sensuale e provocante, viene accoltellata durante l'imitazione di un sacrificio rituale. Ma ancora una volta lo spettatore è destinato a venir "ingannato": non

Barbara Steele and Arturo Dominici in *La maschera del demonio*.

Italian poster illustrated by Giuliano Nistri (left) and unsigned American poster of *I tre volti della paura* (right).

si tratta di un vero omicidio, bensì di uno scherzo. Uno svelamento della finzione nella finzione, in parte simile al finale di *Tre volti della paura*. Questo gioco di continuo spiazzamento del pubblico prosegue per tutto il film, con omicidi che avvengono fuori campo per accrescere lo shock della scoperta dei medesimi. Sequenze costruite come quelle di un fumetto, alternate a invenzioni macabre, bizzarre e inaspettate nel miglior stile Bava (la più azzeccata di tutte è la deposizione dei cadaveri in frigorifero, appesi a ganci in mezzo ai quarti di bue), con un uso ironicamente efficace delle musiche di Piero Umiliani e dialoghi improntati ad un estro macabro-grottesco. Poi Bava si prende non poche libertà anche sul piano erotico, mostrando in brevi, veloci sequenze i bei seni nudi di Edwige Fenech ed Hélène Ronée e concedendosi, come già in *Quante volte... quella notte*, audaci squarci di sapore lesbico, con protagonista Ira Fürstenberg. Purtroppo, tali sequenze risultano censurate in quasi tutte le copie del film.

Nel 1971, proprio partendo dal canovaccio di *Cinque bambole per la luna d'agosto*, Bava dette vita ad un altro capolavoro: *Reazione a catena*. Il regista decise da un lato di adeguarsi alla moda giallo-orrorifica imperante in quel periodo (lanciata proprio dall'*Uccello dalle piume di cristallo* di Argento), ma dall'altro si divertì a stravolgere in modo sorprendente e inatteso tutti gli stilemi e i *topoi* del filone, realizzando un film dopo il quale il giallo all'italiana non sarrebbe stato più lo stesso.

La pellicola ebbe una nascita travagliata, già a partire dal titolo. Annunciato, in un'intervista rilasciata al tempo da Bava alla Rai, col titolo *Odore di carne*, poi divenuto in fase di lavorazione *Antefatto*, il film uscì come *Ecologia del delitto* alla fine del 1971, ma ottenne un risultato al botteghino estremamente scoraggiante. Perciò fu ritirato, i manifesti rifatti e il titolo cambiato in *Reazione a catena*, ritenuto forse più commerciale. Stavolta, benché il film non risultasse comunque un successo, riuscì tuttavia ad ottenere incassi leggermente superiori, ma, soprattutto, cominciò giustamente a crearsi, tra chi lo vide, la fama di film "maledetto". E', infatti, difficile immaginare un delirio macabro-orrorifico più sconvolgente di quest'opera all'interno di un filone, il thrilling italiano, che pure già si era dimostrato fenomeno dirompente e innovativo. Qui Bava si diverte, con diabolica ironia, a scomporre, per distruggerli, tutti i luoghi comuni del genere da lui stesso anticipati, inventandosi un *incipit* incredibilmente scioccante, dove un'anziana signora viene impiccata da un misterioso assassino, che però viene, a sua volta, immediatamente ucciso a coltellate da un altro omicida sconosciuto. Mantenendo in pieno le premesse iniziali, Bava prosegue in un grand-guignolesco crescendo, che fa smaccato e geniale contrasto col panorama malinconico e dolce della baia in cui si svolge. Per il possesso dell'ameno luogo, vari personaggi, tutti in apparenza tranquilli borghesi, si uccidono nei modi più orrendi, all'arma bianca, fino all'ironica, cattivissima conclusione. Nessuno è risparmiato: una volta innescato il gioco al massacro chiunque può uccidere, con la massima disinvoltura. Non esiste più, come in Argento, un solo colpevole, ma tutti sono dei potenziali mostri assassini, pronti ad adeguarsi a un folle rituale omicida, cui nessuno sembra poter sfuggire. Specialmente le belle fanciulle, che sono le prime a cadere, nude o in situazioni eroticamente allusive, ironicamente immortalate in macabre pose da pin-up, con le note dolci e romantiche di Stelvio Cipriani a fare da sottofondo. Esemplare la sequenza in cui Brigitte Skay, mentre fa il bagno completamente nuda nella baia, viene a contatto con il cadavere galleggiante di un uomo, che le arriva alle spalle e la cui mano semi-putrefatta le sfiora (involontariamente?) le belle natiche rotonde. La ragazza, allora, si riveste e fugge via, ma solo per andare a cadere, subito, sotto i colpi di roncola dell'assassino. Non c'è scampo, sembra: o si è nude o morte!

Bava, infatti, non ha alcun interesse verso i suoi personaggi, preferisce sfocare su di essi con lo zoom, per inquadrare la natura e altri oggetti, oppure rappresentarli solo come mostri o vittime senza alcuno spessore. Praticamente estremizza all'inverosimile certi aspetti del ge-

French poster of *La frusta e il corpo*, illustrated by C. Belinsky (left) and Italian poster illustrated by Averardo Ciriello (right).

nere thrilling, con risultati davvero impressionanti. «Si ricorda che alcune sequenze del film sono sconsigliabili alle persone particolarmente emotive», recitava la pubblicità del tempo. «Un servizio di pronto soccorso è comunque in funzione presso il cinema».

Più rispettoso dei canoni classici dell'horror fu, invece, *Gli orrori del castello di Norimberga*, diretto nel 1971 e interpretato, tra gli altri, da Joseph Cotten ed Elke Sommer.

L'aspetto più curioso del film è che si può leggere quasi come un divertito smontaggio-rimontaggio di alcune delle sequenze principali del classico *La maschera di cera* (1953). Per esempio, Bava si diverte a rifare integralmente la celebre scena in cui il mostro nerovestito insegue la fanciulla indifesa per le strade nebbiose della cittadina, ma lo fa da maestro, giungendo a surclassare l'originale grazie alla sua abilità di giocare in maniera superba con nebbie e angoli di paura.

Inoltre, nonostante l'impianto più classico, il regista riempie la pellicola di invenzioni bizzarre, come la sequenza in cui il mostro appena risorto va da un medico per farsi curare le ferite, o l'immagine del maniero dello stregone costellato di impiccati appesi ai merli.

Con la stessa protagonista, Elke Sommer, Bava girò l'anno successivo un altro horror che è, molto probabilmente, da considerarsi una sorta di suo testamento artistico, oltre che il capolavoro assoluto del secondo periodo della sua carriera: *Lisa e il diavolo*, conosciuto anche come *Il diavolo e i morti*.

Impregnato, dall'inizio alla fine, da un'atmosfera onirica e decadente quasi palpabile, il film si configura come una sorta di macabro balletto, in cui il diavolo (un autoironico Telly Savalas che anticipa, col lecca-lecca perennemente in bocca, il tic dell'ispettore Kojak) tiene prigioniere, sotto forma di inquietanti manichini, le anime di alcuni personaggi, facendo rivivere loro i tragici eventi che li condussero alla morte. La bellezza del film, e insieme la sua eccezionale importanza, sta nel fatto che non solo *Lisa e il diavolo* riunisce in sé tutti gli aspetti principali dell'intera opera di Bava, ma giunge addirittura a costituire una sorta di *summa* dei temi principali di tutto l'horror gotico italiano. La necrofilia, sublimata in una sequenza bellissima dove Alessio Orano cerca inutilmente di fare l'amore con Elke Sommer (Lisa), dopo averla cloroformizzata, su di un letto a baldacchino, accanto allo scheletro della sua defunta moglie. Il tema dei morti che ritornano, per rivivere fatti passionali a base di sesso e omicidi. Il senso della colpa e del peccato, che arriva a travolgere ineluttabilmente sia colpevoli che innocenti. Gli omicidi raccapriccianti, compiuti all'arma bianca. L'ambientazione gotica di una villa antica, dove ancora una volta Bava sa inventare scenografie deliranti dal fascino irresistibile.

Così come del miglior Bava il film conserva tutte le caratteristiche e i temi principali. La musica bellissima, malinconica e struggente, che evoca suggestioni come di solito si verifica nelle migliori opere del regista. L'atmosfera disperata, cupissima e maledetta, che avvolge i personaggi, i quali non sono altro che marionette in balia di un Destino crudele. Le tematiche estreme, come l'incesto, il matricidio e l'impotenza sessuale, trattate esplicitamente. Il senso dell'ambiguità dominante su tutto e tutti, che arriva a confondere manichini, morti e vivi in un unico, funereo balletto. Soluzioni visive sorprendenti e bizzarre al limite del virtuosismo, come il diavolo che attraversa la cittadina portando in spalla un manichino, che a tratti si trasforma in un cadavere livido. Dialoghi pregni di uno spirito decadente e surreale, suggeriti a Bava dalle sue opere letterarie preferite, in particolar modo *I demoni* di Dostoevskij. E, infine, un senso di paura metafisica quasi ossessiva.

Purtroppo il film risultò troppo bello per essere capito dai distributori cinematografici del tempo, e così quella che è forse l'opera più personale e profonda di Bava, rimase ferma per due anni, dopo un breve passaggio al Festival di Cannes. Quindi venne rimaneggiata dal co-produttore americano Alfred Leone che, togliendone alcune parti e sostituendole con sequenze ispirate a *L'esorcista* (girate in massima parte dallo stesso Bava), trasformò il film nella *Casa dell'esor-*

Leticia Roman (as Nora Davis) in *La ragazza che sapeva troppo* (1963).

*cismo*. Comunque, nonostante i terribili cambiamenti apportati, il fascino dell'opera restò quasi immutato, e persino le scene di ispirazione esorcistica riflettono lo stile dirompente del regista. Peccato soprattutto che lo splendido finale con Satana-Caronte che porta via la protagonista assieme agli altri morti su un enorme, labirintico aereo sia stato sostituito con un altro ben più banale e certo meno suggestivo.
Dopo lo smacco subìto con l'uscita della *Casa dell'esorcismo* — a proposito del quale il regista dichiarò semplicemente: «Non è un mio film, benché porti la mia firma. E' la stessa situazione, troppo lunga da spiegare, di un padre cornuto che si ritrova un figlio non suo, con il suo nome e non può farci niente» (cfr. *Fant'Italia*) — Bava ne subì un altro con la mancata distribuzione di un poliziesco con venature horror, *Cane arrabbiato*, realizzato nel 1974 e mai uscito per debiti contratti dalla produzione. Questo film, che rappresentava il bizzarro accostamento del regista al filone dei poliziotteschi violenti in voga in quel periodo, è stato sbloccato solo adesso e presentato col nuovo titolo di *Semaforo rosso*.
Dovevano passare tre anni prima che Bava fosse in grado di realizzare un'altra opera per il grande schermo, nella fattispecie una personale rivisitazione del "bambino indemoniato", allora in gran voga. Il film, dal bizzarro titolo di lavorazione di *Al 33 di Via Orologio fa sempre freddo*, uscì nel 1977 come *Shock - Transfert Suspense Hypnos*. Interpretato da una brava Daria Nicolodi (al tempo compagna nonché attrice prediletta di Dario Argento) e co-diretto assieme al figlio Lamberto, il film riconfermò l'estrema abilità del regista di padroneggiare i meccanismi della paura, seppur in un contesto moderno, inconsueto per lui. La storia si richiama un po' alla *Frusta e il corpo*, descrivendo un rapporto sado-masochistico d'oltretomba, nel caso specifico quello che lega una giovane donna al marito che, dopo averla ripetutamente costretta all'uso di droghe, continua a perseguitarla da morto, tramite il suo spettro evocato dal figlioletto, come per un fenomeno di transfert. Indimenticabile la sequenza della morbosa seduzione della donna operata dal fantasma (o dal bambino?) nottetempo, durante il sonno, e quella in cui la protagonista vede il figlioletto che le sta correndo incontro trasformarsi nel cadavere nudo del marito, che cerca di abbracciarla. Ancora una volta il soggetto diviene per il regista un pretesto per soffermarsi sul tema dell'ambiguità (i fantasmi possono essere nuovamente solo proiezioni di un inconscio malato) e per sbizzarrirsi in sequenze terrificanti e inusitate soluzioni visuali (una voce di bambino che chiama "mamma" si rivela poi essere il suono prodotto da una molla che rimbalza sulle scale).

Anche se *Shock* riconfermò come Bava si trovasse sempre in splendida forma artistica e sapesse adattarsi ai tempi senza mai perdere un'oncia del suo stile, il regista avrebbe purtroppo firmato nel 1979 il suo ultimo lavoro, una riduzione televisiva del gotico *La Venere d'Ille* di Prosper Mérimée. Interpretato dalla Nicolodi e co-diretto col figlio Lamberto, il film per la sua origine televisiva impedì a Bava di sbilanciarsi troppo sui binari della trasgressione visiva. Pur tuttavia, in questo racconto di *amour fou* tra un signorotto e la statua maledetta di una Venere (quasi una versione moderna del mito classico di Pigmalione), si avverte ancora fortissima quell'atmosfera malinconica e crepuscolare dei suoi gotici migliori. Un'atmosfera che travalica il piccolo schermo per penetrare nello spettatore sin dall'inizio, senza mai lasciarlo un secondo, fino all'ultima immagine, bella e tristissima, della statua che viene fusa per costruire una campana. Un'immagine resa ancor più malinconica dalla consapevolezza che era quello l'addio di un maestro al suo pubblico.

If it is true that every movie genre has a stepfather, an ingenious beginner, then there is no doubt that Italian horror has found its mentor in Mario Bava. Even though, chronologically, the beginning of Italian Gothic movies dates back to 1957, when Riccardo Freda's *I Vampiri* (*The Devil's Commandment*) was released, it is also true that the first actual Italian horror movie was *La maschera del demonio* (*Black Sunday*), directed by Bava in 1960.
However, Bava gave a notable contribution to *I Vampiri*, not only as a cinematographer and as a special effects inventor, but also shooting a few sequences himself, after Freda left the set due to contrasts with production.
*Black Sunday* marked Bava's official début as a director (he was born on July 31, 1914 in San Remo and died on April 26, 1980 in Rome). He

Daliah Lavi (as Nevenka) and Christopher Lee (as Kurt) in *La frusta e il corpo* (1963).

Leticia Roman as frightened Nora Davis in *La ragazza che sapeva troppo.*

had previously worked as a cinematographer and (uncredited) co-director (*Hercules, Hercules Unchained, Caltiki the Immortal Monster*), influenced by his father, a veritable pioneer of special effects. His genius is already apparent in his very first movie.
For this movie, which was partly inspired by a short story by Gogol, *The Vij*, Bava invented some unprecedented black and white sequences, whose macabre taste exalt Barbara Steele's perverse beauty. Here began Steele's career as a dark heroine. Besides, with this movie Bava actually set the standard for the Italian horror genre, along with its style and canons. *Black Sunday* overtly portrays women's ambiguity, as they are seen as monsters and victims at the same time. Barbara Steele, young but already endowed with plenty of charisma, is perfect in the double role of the witch-vampire Asa and her descendant Katia (so perfect, that the following year Roger Corman cast her in *The Pit and the Pendulum*). Sex is here, for the first time, manifested in its more morbid and transgressive aspects, until the taboo theme of incest is dealt with in the scene in which the protagonist's father, already vampirized, tries to rape her. The whole movie is permeated with a subtle, unhealthy ambiguity. Dr. Kruvajan (the excellent Andrea Checchi), who has turned into a vampire after yielding to his passion for the she-vampire, enters the castle, pretending to do his duty as a physician, whereas in fact he will bring death to the place. At the end, the witch merges with her descendant to seduce the male protagonist. Everything is uncertainty, deceit; nothing is what it seems. Besides, Bava fully exploits his ability to astonish the spectators (which will characterize all his works), first giving them the impression of walking on known paths, and then shocking them with bizarre visual inventions which are totally unexpected. The vampire, for instance, is not killed by a stake in his heart, but with a twig that pierces his eye. Moreover, the traditional resurrection of the vampire with the rising coffin lid, is replaced with the image of the tomb suddenly exploding, revealing the catafalque the she-vampire lies on. Particularly beautiful is the claustrophobic, eerie atmosphere the director is able to permeate the story with, which will become a fundamental part of Bava's style.
Apparently following the fashion, Bava enjoyed going on in this subtly transgressive way of working. Thus, during a period when the peplum genre was triumphing in Cinecittà, Bava took his chance and pretended to deal with that genre as well, actually breaking all of its rules.

His *Ercole al centro della terra* (*Hercules in the Haunted World*, 1961) is, in fact, a sort of horror-vampire movie, in which only by chance is the hero named Hercules. Besides, the strong character is not unbeatable, as he needs the help of his companions to get out of trouble. The choice of Christopher Lee as the hero's antagonist is not casual, as Lee had recently made it big as Dracula in Terence Fisher's movie. Bava gives Lee vampire looks that are even more convincing and disquieting than those seen in the celebrated Hammer movies.
Here Bava went even further in experimenting with color, using vivid reds, greens and blues for the more visionary sequences, among which stands out the initial and final resurrection of the harpies, summoned by Lico/Lee's demonic rites, as well as the hero's descent to hell.
If *Hercules in the Haunted World* represents Bava's first approach to his universe of visionary and innovative use of color, *La frusta e il corpo* (*What!*, 1963) marks the director's first clash with censorship. With this movie — once again interpreted by Christopher Lee, as opposed to a sensuous Daliah Lavi — Bava dares to face another taboo sexual subject, S&M.
In this movie, set in a gothic castle which is photographed in refined colors, Bava tells the story of a mad love which goes beyond the threshold of death. Christopher Lee is Kurt, a perfectly Sadeian character, determined to corrupt his beautiful sister-in-law, Nevenka, by enhancing her masochistic pulsions. Two sequences are particularly memorable. In the first one, Kurt meets Nevenka on the beach: the man, tall and dressed in black, savagely whips the woman, exciting her, and after that he has sex with her. The flail, abandoned on the sand, is pulled to and fro by the water (Carlo Rustichelli's soundtrack is particularly evocative). In the other scene, Kurt, who has come back as a ghost after having been mysteriously stabbed, sees beautiful Nevenka fidgeting in the bed, and offering her wonderful naked back to more whips, in a

Daliah Lavi as screaming Nevenka in *La frusta e il corpo.*

Belgian poster of *La frusta e il corpo* portraying the sado-masochistic intercourse.

*La frusta e il corpo*: Kurt and Nevenka.

mixture of pain and voluptuousness. Here Bava is once again diabolically playing with the spectators, filling each sequence with ambiguity, which is the essence itself of the plot. Does Kurt's ghost really exist, or is it rather a projection of Nevenka's perverse desire? All is appearance, nothing is certain. Thus, the night-time sound of violent whips that Nevenka thinks she is hearing is actually made by a branch hitting a window, whereas a sort of greenish spider that appears in the dark turns into Kurt's hand, ready to grasp her. The whole film may be interpreted as being a supernatural experience, or as a series of unconscious projections produced by sexual desires which are at the same time nurtured and feared by the protagonist. Bava manages to perfectly balance it all, without ever giving a precise explanation which could eliminate the spectators' doubts and uncertainties. Nor is there a final catharsis: Nevenka mortally stabs Kurt and, at the same time, kills herself, annihilating her own desire.

It is not hard to understand why such a plot, a veritable treatise on sexual sado-masochistic pulsions, made censors furious. It seems that several frames were excised from the sequence in which Lee whipped Daliah Lavi's naked flesh, and it is hard to understand if the version which is still available today is indeed the original one.

Still in 1963, Bava directed his first mystery movie, filmed in black and white and interpreted by Leticia Roman, John Saxon, and Valentina Cortese: *La ragazza che sapeva troppo* (*The Evil Eye*).

The story, which could initially give the impression of being an imitation of a Hitchcock movie, in fact soon moves towards macabre and scary atmospheres, forerunning many an Italian horror movie of the Seventies. The director has the ingenious intuition of turning the postcard Rome often seen in movies into a nightmarish town. His Rome is a maze of shadows and mysteries, well exemplified by the initial sequence in which the female protagonist witnesses, a night-time murder on the Trinità dei Monti stairway. Her being a witness of important details to the identification of the culprit (without being capable of focusing them until the very end) will later become a basic, recurring element in Dario Argento's thrillers.

The third, and possibly most important movie directed by Bava that year (which shows Bava's great creativity, in spite of the rush) was *I tre volti della paura* (*Black Sabbath*), an absolutely idiosyncratic work. It is a movie in three episodes, after the fashion of Roger Corman's *Tales of Terror*.

In it, Bava once again shows his fondness for Russian horror stories, turning Aleksej Tolstoj's *The Wurdalak Family* into one of the most frightening episodes of the movie. Boris Karloff has the role of the vampire patriarch, come back to suck the blood of those he once loved. This is an episode which is in itself a little masterpiece of creative ingeniousness, whose nightmarish atmospheres are generated through a masterful use of mists, colors, and incredible photographic inventions. All this implicitly suggests the vampire's morbid sexual attraction to his victim. It is a sort of sublimation of those hints to sexual themes within vampirism that Bava had already shown in his first movie.

The other two episodes were presented as adaptations of works by Maupassant and Cechov, but were in fact taken from a thriller by F.G. Snyder (which inspired the episode *The Telephone*) and from a horror tale by P. Kettridge (which inspired the episode *The Drop of Water*).

*The Telephone*, interpreted by a sensuous Michèle Mercier (often shot while undressing, or scantily dressed) and by an ambiguous Lydia Alfonsi, tells about a woman being persecuted over the phone by a maniac, who is closer than she thinks. This episode, in many respects, foreruns many

Christopher Lee and Daliah Lavi with director Mario Bava on the set of *La frusta e il corpo*.

Still from *Terrore nello spazio* (1965).

Leticia Roman (as Nora) and John Saxon (as Dr. Passi) in *La ragazza che sapeva troppo.*

later thrillers based on similar situations, besides dealing with the taboo theme of lesbianism, which is evident in the peculiar friendship between the two women.

*The Drop of Water*, the most frightening of the three episodes (like the preceding one, shot almost totally in interiors), tells about the scary night of a woman who is haunted by the ghost of a medium, whose ring she has stolen. The director makes up one of the most frightening cinema works ever made, relying only on games of lights and shadows, as well as on sinister and disquieting noises. Thus, he manages to materialize the deep fears we can feel when we are alone in the dark. The frightening sequence in which the medium resurrects is indelibly fixed in the minds of fans.

To conclude his gothic trilogy, Bava conceives one of the most innovative and original endings in horror cinema. Boris Karloff (hitherto employed as a narrator, in the fashion of EC Comics) rides a fake horse, surrounded by a troupe busy at creating the effect of trees bent by the wind. This is an ending in which the director reveals his self-ironical spirit, reminding of Federico Fellini's *8 1/2*, as to underline that in Bava's movies nothing is certainty, everything is appearance, in a game of ambiguity that borders poetry.

1964 marks the director's return to mystery, with even more astonishing results. His *Sei donne per l'assassino* (*Blood and Black Lace*) is the veritable forerunner of all the Italian thriller movies of the Seventies. Starting from the style of the so-called *krimis* (German mystery movies, extremely bizarre and loosely inspired by Edgar Wallace's novels), Bava re-elaborates their style and invents one of the most violent maniac figures, so well done that it will become a prototype itself. It is a faceless murderer (his face is always hidden under a white mask) with a raincoat and a hat which make his shape even more indefinite. An ever-present monster, who gives vent to his sudden fits of violence on beautiful female victims. Thanks to the perfect décor (an atelier populated with disquieting, sinister dummies, photographed with unnatural lights), the director well manages to create his characteristic frightening, fantastic atmospheres.

Bava makes his murderer move almost like a ghost (in an eerie sequence, he vanishes and reappears before his victim, just like a spectre), and his obsessive presence becomes a source of undefined terror both for the protagonists and the spectators. Moreover, the director expresses his aesthethic theory on murder which has definitely erotic connotations — a theory which he will also apply in his later works. The victims, being models, are all beautiful. They often undress, and even when dead they pose as pin-ups, with dresses suitably torn to uncover their sensuous shapes, and with eyes always open wide with terror.

In l965, Bava made a new, bold experiment. This time he chose Science-Fiction, usually dealt with by American directors (on account of budgets) and often intended as a children's genre, to re-lead it in an adult key, if not in a gothic-horrific one. In fact, his *Terrore nello spazio* (*Planet of the Vampires*) was released in Italy with the slogan: «It is the first restricted SF movie, as the horrifying facts which are narrated could really

Rika Dialina (as Giorgio's wife) and Suzy Andersen (as Sdenka) in *I tre volti della paura.*

*Sei donne per l'assassino* (1964) — Belgian poster (top), four beautiful victims of the masked killer (centre), and Italian "fotobusta" focused on the most graphic murder.

happen in the darkness of outer space.»

Drawing inspiration from an Italian SF story by Renato Pestriniero, the director turns the Galaxy into a sinister space, where one can but be scared, thus anticipating by over ten years *Alien* by Ridley Scott, who will in fact copy entire sequences from Bava's movie. The author, besides stunning the audience with tricks and effects which are simple, yet visually appealing (everything is made in the studio, and space outfits are but scuba-diving outfits), conceives an utterly negative ending (very unusual for an SF movie) in which we discover that the astronauts (the protagonists we have hitherto identified with) are aliens too, and that Earth is however destined to be overcome by space vampires. The director excels in horror situations and details which are extremely suggestive, as when he shows the vampire-astronauts resurrecting by slowly tearing the plastic bags in which they were buried. The movie indeed shocked the audiences, used as they were to less horrifying, often ridiculous alien fears.

In 1966, Bava gave birth to another masterpiece, *Operazione paura* (*Kill, Baby, Kill*). Here the director can once again play on his favorite ground, the ghost story, and he can replicate and extend the frightening atmospheres seen in the last episode of *Black Sabbath*. The author builds up the whole story around the disquieting figure of a ghost girl who, evoked by her medium mother, commits several murders in a country village. Thus, Bava once again faces the theme of ambiguity (is the girl's ghost real, or is it rather a projection of the villagers' bad consciences?), giving birth to memorable sequences which will later inspire many other directors. The subjective shots of the girl on the see-saw, her white ball coming out of the dark, the protagonist's run to follow himself in a maze of rooms - - all these are part of an open-eye nightmare Bava masterfully builds up. Suffice it to say that the same, scary image of the ghost girl, extremely pale and with eyes open wide, will strike Fellini so much, that he will copy it for the demon girl in his *Toby Dammit* (an episode of *Spirits of the Dead*).

At this point, Bava had some fun revisiting comedy movies in a fantastic key (as well as revisiting 007 spy movies in a comic key) with *Dr. Goldfoot and the Girl Bombs* (1966), where he had the wonderful idea of pairing off the Italian comic duo Franco Franchi-Ciccio Ingrassia with horror mogul Vincent Price. During the movie we encounter utterly personal fragments of cinema in pure Bava style: the surrealistic head titles with a giant pin-up in a bikini facing the two comedians, and the suggestive ballet sequence of the bomb girls, diabolical living dolls created by mad doctor Goldfoot (an evident parody of Ian Fleming's Goldfinger) to seduce and kill. The movie originated as a sequel of *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* (1965) by Norman Taurog, but it outdid the American movie on account of its utterly absurd, crazy inventions.

In 1968, the director followed the then ruling fashion of "fumetti neri", and with a higher-than-usual budget provided by Dino De Laurentiis, tackled the movie version of the popular comic strip *Diabolik*, created by Angela and Luciana Giussani. Bava's cinema, which had much in common with comics, could but profit by such an occasion. Unfortunately, the budget

Italian "locandina" by Ercole Brini.

Stephen Forsyth as crazy John Harrington in *Il rosso segno della follia* (1970).

proved insufficient for the project, and production imposed heavy censorial limitations. «I had very little money at my disposal, I finished it with only about two hundred million liras... I had to rely more and more on effects; as production wouldn't give me anything at all. Have you seen Diabolik's country cabin, his refuge, his laboratory, his garage? Well, they were all models, or pictures I cut... and stuck on a glass before the camera. Finally, I said to De Laurentiis "Why, we are making Diabolik and there are no murders, no blood?" But he said no, those publications were undergoing trials and he was scared.» In spite of all, Bava once again left his masterful mark on the movie. The scenes in Diabolik's laboratory, the bizarre ending with the Genius of Evil imprisoned in stone but still alive, winking at the audience, the sophisticated photography, the visionary vein with which some sequences are solved, are pure Bava.

Together with John Phillip Law, who interpreted the role of Diabolik (after Jean Sorel had originally been cast), we found a wonderful, blond Marisa Mell as Eva Kant, Diabolik's partner in life and crime. God knows what Mario Bava could have done, had he had more freedom to indulge in macabre-bizarre horror as he would have liked to.

The director refused De Laurentiis' proposal to make a sequel to *Danger: Diabolik*, and for the time being worked on a sequence of TV kolossal *The Odyssey*. The episode Bava was entrusted to make, on account of his experience as a special effects wizard, is the one in which Ulysses meets Poliphemus the Cyclops, which gave Bava a chance to once again deal with mythological horror after *Hercules in the Haunted World*. In fact Bava did not only create the make-up for the Cyclops (interpreted by body-builder Samson Burke), but directed the whole episode himself, "signing" it with his suggestive coloring.

The director had more freedom in making his next thriller, *Il rosso segno della follia* (*A Hatchet for the Honeymoon*, 1970), filmed in Spain in a

Spanish press ad of *Terrore nello spazio*.

Ariana Gorini, a.k.a. Diana Korner (as Nicole) in *Sei donne per l'assassino*.

Boris Karloff (as Gorka) in *I tre volti della paura* (1963).

villa owned by General Franco. In spite of a plot which was quite clearly inspired by *Psycho* — a young man, apparently normal, is in fact a sex maniac who kills to erase the childhood trauma of having witnessed his mother's murder — Bava managed to re-adapt and personalize the whole thing, moulding it in his idiosyncratic poetic vein. Little by little, he managed to transform the psychological mystery plot in a totally fantastic horror movie, first by using surprisingly unreal colors and light games for the murder scenes, and then by changing the story course, when he made the protagonist's wife (previously killed by him) reappear. Thus the game of ambiguity comes to permeate the whole movie. The protagonist is obsessed by a ghost that, once again, is perhaps only his inner projection. The madman's beautiful victims are but soulless bodies which are confused with the dummies in the atelier where the story takes place, whereas the most psychologically complex character is the murderer himself; tormented with his mother's murder, which at the end he will find himself responsible for. Once again, Bava plays in a self ironic way with the mechanisms generating suspense, and in one sequence he shows us the murderer while trying to suffocate his victim's cries by switching on the TV, where scenes from *Black Sabbath* appear. Though the erotic component is tamer than in Bava's other mystery movies, among the models there are actresses Dagmar Lassander and Femi Benussi, future stars of sexy thrillers.

Definitely erotic, instead, is *Quante volte... quella notte* (*Four Times That Night*).

«That was a period when everybody was making sexy movies, and if you refused to make them, they would say you were a homosexual,» the director later said. «Anyway, it was a fascinating plot, as I was to rework on an erotic plane the basic idea of Japanese masterpiece *Rashomon*.»

In fact Bava's movie rotates around a night of love every character tells about in their own way, while the truth will be extremely different from each narrated version. The movie was initially banned by censorship (there are moments of explicitly lesbian love) and Bava thought well to shoot a new horror scene concerning a black sabbath to replace a sequence which had been cut. Unfortunately, that never happened. Among the protagonists, it is worth remembering the blond, always naked Brigitte Skay, again employed by Bava in *Twitch of the Death Nerve*.

Bava went back to mystery in 1970, with another movie which underwent censorial trouble: the unfairly little-appreciated *Cinque bambole per la luna d'agosto* (*Five Dolls for an August Moon*).

When the movie was entrusted to Bava, the director accepted unwillingly. It was yet another version of the best-known novel written by Agatha Christie, plotted with little imagination. «They show me the script, I say it's just like *Ten Little Indians* and I don't like it, but they insist, so I answer I'll do it, as soon as they pay me. Then I completely forget about it, as I have other things in my mind, and one Saturday morning those producers call me to their office, hand me the check and the contract, announcing that I'll start filming Monday, the day after tomorrow...» Thus Bava, in need of work, started the movie and made it in a short while, forced to hide the cold of the month of October, when filming took place, and to simulate an atmosphere of summer heat. Yet he managed to make a miracle: the movie, although it is not one of his best, is a worthy job, which draws unsuspected creativity right from the limited means the director had at his disposal. Bava could but be comfortable in a claustrophobic and obsessive atmosphere that portrays a group of characters locked inside a villa, on a far-off island, slaughtered by an invisible murderer. The initial impact is itself very strong: there is not like in Christie's story, the arrival of the usual bunch of guests at the villa, but a camera which nears the villa, spying the characters from the windows while they are busy organizing a sexy-party. Then it lingers on each face, with no dialogues, only the soundtrack, as if it were the introduction of the protagonists of a comic-strip mystery. A simple yet exceptionally effective idea.

Then, during the party, comes the first murder, unexpectedly. After a dance which concludes with an extremely provocative strip-tease, a young Edwige Fenech is stabbed during the imitation of a ritual sacrifice. Yet once again the spectator is taken by surprise. It is not a real murder, but a mere joke. Fiction revealed within fiction,

Glauco Onorato (as Giorgio) with Rika Dialina (as his wife) in *I tre volti della paura.*

Jacqueline Pierreux in *I tre volti della paura.*

Michèle Mercier as terrified Rosy in *I tre volti della paura*, episode *Il telefono.*

as in the ending of *Black Sabbath*. Bava keeps playing with the audience all along the movie, with murders which take place off stage to increase the shock of their discovery. Sequences are built as in a comic strip, alternating with macabre, bizarre and unexpected inventions, in the best Bava style (the best of them all is the placing of the corpses in the fridge, hanging on hooks amidst slaughtered beef), with an ironically effective use of Piero Umiliani's mediocre soundtrack, and dialogues set in a macabre-grotesque key. Bava takes some liberties on the erotic plane, showing in brief, quick sequences Edwige Fenech's and Hélène Ronée's bare breasts, and providing — as he had already done in *Four Times That Night* — bold flashes of lesbian taste, with Ira Fürstenberg as their protagonist. Unfortunately, these sequences have been cut from most existing copies of the movie.

In 1971, starting from the script for *Five Dolls for an August Moon*, Bava gave birth to another masterpiece: *Reazione a catena* (*Twitch of the Death Nerve*). The director decided on one hand to comply with the mystery-horror fashion in vogue during that period (as started by *The Bird with the Crystal Plumage*), whereas on the other hand he had fun altering in a surprising, unexpected way all the styles and *topoi* of the genre, making a movie after which Italian thrillers would never be the same again.

The movie had a difficult inception, including the very title. Announced, in an interview Bava gave to RAI TV, with the title *Odore di carne* (Smell of Flesh), then changed during production to *Antefatto* (What Comes Before), the movie was finally released as *Ecologia del delitto* (Ecology of a Murder) in late 1971, but did not do well at the box office. Thus it was withdrawn, the posters were remade, and the title changed to *Reazione a catena*, probably deemed to be more commercial. This time, though not particularly successful, the movie did slightly better, but, most of all, earned the fame of an "accursed" movie among those who saw it. It is, in fact, hard to imagine a more astonishing macabre-horrific delirium than this work within a genre, Italian thriller, which had already proved to be a blockbusting, innovative phenomenon. Here Bava has fun, with diabolical irony, in tearing apart all common places of the genre he himself had anticipated, by inventing a beginning which is extremely shocking, in which an elderly lady is hanged by a mysterious murderer, who is, in turne immediately stabbed by another unknown murderer. Keeping the initial premises, Bava goes on in a grandguignol crescendo, which contrasts with the sweet, melancholic landscape of the bay where it is set. To take possession of the beautiful place, various characters, all of them apparently well-tempered middle-class people, kill each other in the most horrible ways, with knives, until the wicked ending in pure Bava style. No one is spared. Once the slaughtering game is on, anyone can kill, with the utmost nonchalance. There is no longer, like in Argento's movies, one only culprit, but everybody is, potentially, a monster and a murderer ready to comply with a crazy homicidal ritual nobody seems to be able to escape. Especially the beautiful girls,

Milo Quesada (as Frank) strangling Lydia Alfonsi (as Mary) in I tre volti della paura.

"Locandina" by Rodolfo Gasparri, 1970.

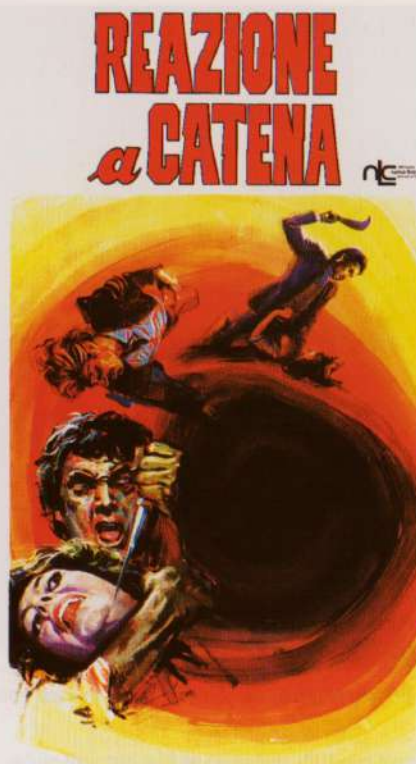
Unsigned Italian "locandina", 1971.

Unsigned Italian "locandina", 1972.

who are the first to fall, naked or in erotically suggestive situations, ironically immortalized in macabre pin-up poses, with Stelvio Cipriani's romantic notes as an accompaniment. Particularly memorable is the sequence in which Brigitte Skay, while taking a bath in the bay, stark naked, finds the floating corpse of a man coming behind her, (unwillingly?) touching with a half-rotten hand her beautiful, round buns. The girl then dresses and runs away, only to fall under the murderer's axe. There is no escape, it seems. Either naked or dead!

Bava has no interest in his characters, as he prefers zooming them out of focus to film nature and other objects, or portraying them only as monsters or victims with no psychological implications whatsoever. He takes some aspects of the thriller genre to their extremities, with impressive results. «Some sequences in the movie are not suitable for emotive people,» said the movie's Italian advertisement. "A first-aid service, however, is to be found in the theatre.»

More respectful of the classical horror canons is, instead, *Gli orrori del castello di Norimberga* (*Baron Blood*, 1972), interpreted, among others, by Joseph Cotten and Elke Sommer.

The most curious aspect of the movie is that it can be seen as a funny reworking of the classic *House of Wax* (1953). For instance, Bava enjoys himself in remaking the whole scene in which the darkly-clad monster runs after a helpless girl along the misty small-town streets. But he does that masterfully, even outdoing the original on account of his ability to play with the fog and scary street corners.

Besides, notwithstanding the more classical frame, the director fills the movie with bizarre inventions, like the sequence in which the newly-reborn monster goes to a doctor to have his wounds cured, or the image of the sorcerer's castle, with corpses hanging on the battlements. With the same female protagonist, Elke Sommer, the same year Bava filmed another horror movie which is probably a sort of artistic will, besides being the absolute masterpiece of the latter part of his career: *Lisa and the Devil*.

Imbued, from beginning to end, with a dream-like and decadent atmosphere which can almost be touched, the movie is a sort of macabre ballet in which the Devil (a self-ironic Telly Savalas who anticipates, with a lollipop in his mouth, Inspector Kojak's habit) captivizes, under the shapes of disquieting dummies, the souls of various characters, making them relive the tragic events which led to their deaths. The beauty of the movie, and its exceptional importance, lie in the fact that not only does *Lisa and the Devil* summarize all the main aspects of Bava's entire work, but it comes to epitomize all the main themes in Italian Gothic horror movies. Necrophily, suggested in a beautiful sequence in which Alessio Orano uselessly tries to make love to Elke Sommer (Lisa) after drugging her, on a canopy bed, beside the skeleton of his dead wife. The theme of the dead coming back to relive deeds of passion with sex and murder. The sense of guilt and sin, which afflicts the guilty as well as the innocent. The bloody, horrible murders, performed with knives and axes. The gothic setting of an ancient villa, where once again Bava is able to create an irresistibly fascinating scenography. The film keeps all of Bava's best characteristics and main themes. The music, beautiful and melancholic, which evokes the same suggestions as in the director's best works. The desperate, gloomy, accursed atmosphere which enwraps the characters, who are but puppets, preys to a cruel fate. Extreme themes such as incest, matricide and sexual impotence, explicitly dealt with. The sense of ambiguity dominating over everything and everybody, which fuses and confuses dummies, dead and living in one funereal dance. Surprisingly bizarre visual solutions, like the Devil passing through the small town, carrying on his shoulders a dummy which at times turns into a corpse. And dialogues filled with a surreal, decadent spirit, suggested to Bava by his favorite literary works, primarily Dostoevskij's *The Demons*. A sense of metaphysical, almost obsessive fear.

Unfortunately, the movie was too beautiful to be understood by the movie distributors of that time, so that what is probably Bava's most personal and profound work was "frozen" for two years, after a swift presentation at the Cannes Festival. It was later reworked by American co-producer Alfred Leone who, by cutting parts of it which he replaced with others inspired by *The Exorcist* (mostly shot by Bava himself), turned the movie into *La casa dell'esorcismo* (*The House of Exorcism*). However, in spite of the many changes made, the charm of the movie

*Terrore nello spazio* (1965) — Italian "locandina" illustrated by Averardo Ciriello (right) and American lobby card with a scene remade in Ridley Scott's *Alien* (above).

remained almost unaltered, and even the exorcistic scenes reflect the director's inimitable style. It is a shame, though, that the beautiful ending in which the Devil-Charon takes away Lisa together with the other dead on a huge, mazy aeroplane, was replaced with another much more banal, much less suggestive one.
About *The House of Exorcism*, the director simply declared: «It's not a movie of mine, although there's my name on it. It's the same situation, too long to explain, of a cuckold father with a son who is not his own, but has his name, and he can't do anything about it.»
Another bad experience followed, when a crime-horror movie he made in 1974, *Cane arrabbiato*, was never released because of production money problems. This film, which marked the director's bizarre approach to the urban crime movie vogue, has only recently been released with the new title *Semaforo rosso*.
Three years would pass before Bava was able to make another movie, a personal version of the "possessed child" theme then in vogue. The film, whose bizarre working title was *Al 33 di Via Orologio fa sempre freddo*, was released in 1977 as *Shock - Transfert Suspense Hypnos* (*Beyond the Door II*). Interpreted by a clever Daria Nicolodi (then Dario Argento's girlfriend and favorite actress) and co-directed together with his son Lamberto, the movie once again confirmed the director's ability to master the mechanisms of fear, although in a modern context. The story reminds of *What*, as it describes a beyond-the-grave sado-masochistic relationship between a young woman and her husband. The man, after forcing her to repeatedly take drugs, keeps persecuting her after death, through his ghost evoked by his son, as in a transfert. Bava managed to create more memorable sequences. Namely, the one portraying the morbid seduction of the woman on part of the ghost (or of his young son?) at night, while she is sleeping, and the one in which she sees her son running towards her and turning into the pale corpse of her husband, who tries to embrace her. Once again, the director manages to exploit the ambiguity theme (this time again, ghosts may be but projections of an insane unconscious) and to create horrifying sequences and bizarre visual solutions (a child's voice calling "Mommy" is in fact the sound of a spring bouncing on the stairs).
Even though *Beyond the Door II* confirmed that Bava was still in perfect shape as an artist, and that he was able to update himself without ever losing a drop of his style, next year he would unfortunately sign his last movie, a TV version of Prosper Merimée's Gothic novel *La Vénus d'Ille*. Interpreted by Daria Nicolodi and co-directed with his son Lamberto, the movie, on account of its being made for TV, prevented Bava from going too far in his visual transgression. Yet, in this mad love story between a rich man and the accursed statue of Venus (almost a modern version of the classic Pygmalion myth),

Giacomo Rossi Stuart (as Dr. Paul Esway) and Erika Blanc (as Monica) in *Operazione paura*.

there still is that strong melancholic atmosphere which characterized his best Gothic movies. An atmosphere which goes beyond the small screen to penetrate the spectator from the very beginning, without ever leaving him, to the last image, beautiful and sad, of the statue which is molten to make a bell. That image is made even more melancholic by the awareness that the Maestro was bidding farewell to his audience.

Si pour chaque filon, il existe un père putatif, un initiateur génial, alors il est indubitable que l'horror italien a trouvé en Mario Bava le propre prophète et le propre mentor. Même si, chronologiquement parlant, on a l'habitude de dater de 1957 le début du cinéma gothico-fantastique italien avec les *Vampires* de Riccardo Freda, il est également vrai que la première œuvre d'horreur pure tournée en Italie ne peut être que le *Masque du démon*, dirigée justement par Mario Bava en 1960. Il faut dire de toute façon que Bava offrit une contribution considérable aux *Vampires*, non seulement collaborant en tant que directeur inspiré de la photographie et inventeur des effets spéciaux, mais tournant lui-même plusieurs séquences, après le départ de Freda à la suite de désaccords avec la production.

Mais ce fut avec le *Masque du démon* que le metteur en scène (né à San Remo le 31 juillet 1914 et mort à Rome le 26 avril 1980) débuta officiellement à la mise en scène, fort de nombreuses expériences comme directeur de la photographie et co-réalisateur non indiqué (*Les Travaux d'Hercule*, *Hercule et la reine de Lydie*, *Caltiki, le monstre immortel*), influencé aussi par son père, véritable pionnier des effets spéciaux. S'inspirant vaguement d'un récit de Gogol, *Vij*, Bava inventa pour ce film des séquences en noir et blanc de style incroyablement macabre et nécrophile, valorisant en premier lieu, la beauté perverse de Barbara Steele qui, à ce moment-là, aurait débuté sa carrière emblématique d'héroïne noire. Mais non seulement. En effet, le film de Bava fixa les bases de l'horror italien en établissant une fois pour toute les règles et les caractéristiques de style.

En outre, le *Masque du démon* met ouvertement en scène l'ambivalence de la femme vue comme Monstre et Victime en même temps, thème pivot du gothico-sexy italien, avec Barbara Steele — bien que très jeune mais déjà dotée d'un magnétisme parfait — dans le double rôle de la sorcière-vampire Asa et de sa descendante Katia. Son interprétation fut si intense que Roger Corman la voulut parmi les actrices principales de son *Chambre de torture*, l'année suivante.

Le sexe apparaît ici pour la première fois explicite dans ses connotations les plus morbides et transgressives jusqu'à affronter le thème tabou de l'inceste dans la séquence où le père de la protagoniste, désormais vampirisé, tente sournoisement d'attaquer cette dernière. Non seulement cette scène, mais un peu toute la pellicule apparaît imprégnée d'une ambiguïté insinuante et malsaine. Le docteur Kruvajan (un excellent Andrea Checchi), devenu vampire après avoir cédé à la passion de la sorcière, et désormais son esclave, s'introduit dans le château, faisant semblant de prêter son aide comme médecin pour y porter, au contraire, la mort. Le personnage même de la sorcière, dans la séquence finale, se confond avec sa descendante pour séduire le protagoniste. Tout est incertitude, tromperie, rien n'apparaît comme il semble.

En plus, Bava fait appel à son habileté particulière, qui caractérisera ensuite tout son cinéma, de surprendre le spectateur lui donnant l'impression de se trouver sur des terrains désormais parcourus, pour le choquer ensuite avec des solutions visuelles de style macabro-bizarre complètement inattendues. Le vampire, par exemple, n'est pas tué avec un pieu dans le cœur, mais avec une branchette enfoncée dans l'œil. En outre, la résurrection classique vampiresque avec le couvercle du cercueil qui se soulève, est remplacée par l'image de la tombe qui explose soudainement, révélant le catafalque sur lequel est allongée la vampire.

Il est également remarquable le climat de claustrophobie et de peur dont le metteur en

Claude Dantes as Tao-Li as she drowns in the bath-tub in *Sei donne per l'assassino.*

scène sait imprégner toute l'histoire, et qui deviendra une partie intégrante de son style.
Apparemment conforme au goût du moment, Bava s'amusa à poursuivre son œuvre subtilement transgressive. Ainsi, à l'époque où le genre peplum triomphait désormais à Cinecittà, Bava ne manqua pas de saisir l'occasion de faire semblant de s'occuper lui aussi de ce filon, mais en violant en réalité encore une fois toutes les règles. Son *Hercule contre les vampires* (1961) est presque un véritable horror vampirique dont seul le héros protagoniste s'appelle, par hasard, Hercule. Entre autre, le robuste personnage n'est pas un type imbattable, ayant besoin de l'aide de ses compagnons d'aventures pour se tirer d'affaire dans les diverses situations. Et, en effet, le metteur en scène choisit comme antagoniste d'Hercule justement Christopher Lee, devenu célèbre depuis peu en tant que nouveau Dracula dans le film de Terence Fisher, lui conférant un aspect vampirique peut-être encore plus convaincant et inquiétant que celui qu'il arborait dans la très célèbre pellicule de la Hammer.
Ici Bava donna encore plus libre cours à ses fantaisies dans l'utilisation des couleurs, teintant de rouge, vert et bleu vif toutes les séquences les plus visionnaires, parmi lesquelles ressortent celle de la résurrection initiale et finale des harpies, rappelées à la vie pendant le rite ténébreux officié par le démoniaque Lico/Lee et celle de la descente en enfer du héros.
Si *Hercule contre les vampires* représente la première prise de contact exceptionnelle de Bava à son univers de chromatismes innovateurs, le suivant *Corps et le fouet* (1963) fut le premier accrochage inévitable du cinéaste avec la censure de l'époque. Avec ce film — interprété encore une fois par Christopher Lee, opposé à Daliah Lavi, très belle et langoureuse — Bava osa affronter de façon explicite un autre argument sexuel, encore tabou: le sado-masochisme.
Dans ce film, ayant pour cadre un château gothique, photographié avec des solutions chromatiques très raffinée, Bava raconte l'histoire d'un amour fou qui dépasse le seuil de la mort. Christopher Lee est Kurt, un personnage complètement sadien, voué à corrompre sa belle-sœur, Nevenka en en attisant les pulsions masochistes. Deux séquences s'impriment avec force dans la mémoire. La première est celle où Kurt rencontre Nevenka sur la plage: l'homme, grand et vêtu de noir, se détache sur le ciel et, après avoir fustigé sauvagement la jeune femme, l'excitant au paroxysme, l'enlace en une étreinte fougueuse, alors que le ressac entraîne la cravache désormais abandonnée sur le sable (le motif musical de Carlo Rustichelli qui met en évidence la scène est très évocateur). Et l'autre où toujours Kurt, revenu en tant que spectre après avoir été tué par un mystérieux coup de poignard à la gorge, voit la belle Nevenka s'agiter sur le lit et offrir son splendide dos nu à de nouveaux coups de fouet avec un mélange de douleur et de volupté. Ici Bava joue encore diaboliquement avec le spectateur, imprégnant d'ambiguïté chaque séquence et en en faisant l'âme même de la trame. Le fantôme de Kurt existe-t-il vraiment ou bien c'est seulement une projection du désir pervers de Nevenka? Tout est apparence, rien n'est certain. Ainsi, le bruit nocturne de violents coups de fouet que Nevenka croit entendre, est en réalité produit par une branche

*Sei donne per l'assassino* (1964) — Spanish press ad and two stills from the movie.

John Phillip Law (as Diabolik) and Marisa Mell (as Eva Kant) in *Diabolik* (1968).

Original illustration by Renato Casaro.

qui tape contre une fenêtre, alors qu'une sorte d'araignée verdâtre, lui apparaissant la nuit dans l'obscurité, se transforme en la main de Kurt, prête à la saisir. En effet, tout le film peut se lire, soit du point de vue surnaturel soit comme une série de projections inconscientes, produites par des désirs sexuels couvés et redoutés, en même temps, par la protagoniste. Bava réussit à équilibrer le tout à la perfection sans jamais opter pour une explication précise qui put dissiper les mille doutes et incertitudes éprouvés par le spectateur, ni encore moins se prêter à une catharsis finale quelconque: Nevenka poignarde mortellement Kurt et en même temps se suicide anéantissant son désir.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi un tel sujet, véritable trait de pulsions sexuelles sado-maso, ait suscité la colère de la censure. Il paraît en effet que plusieurs photogrammes, concernant les coups de fouet infligés par Christopher Lee sur les chairs nues de Daliah Lavi, ont été coupés si bien qu'il est difficile de comprendre si la version en circulation aujourd'hui, en tous les cas extrêmement audacieuse pour l'époque, soit intégrale.

Toujours en 1963, Bava signa son premier film "giallo", réalisé en noir et blanc et interprété par Leticia Roman, John Saxon et Valentina Cortese: *La Fille qui en savait trop*.

L'histoire qui, au début, pourrait donner l'impression d'une imitation d'une comédie policière d'Hitchcock, en réalité acquiert vite, entre les mains habiles de Bava, des tons macabres et effrayants, anticipant plusieurs thrilling italiens de la décennie suivante. En celui-ci, le réalisateur a l'idée originale de modifier la Rome touristique aux beaux paysages de cartes postales, trop souvent vue au cinéma, en une véritable ville de cauchemars. Sa Rome est un enchevêtrement d'ombres et de mystères, bien illustré dans la séquence initiale où la protagoniste assiste la nuit à un crime sur le grand escalier de la Trinità dei Monti. Le fait d'être témoin de détails importants pour l'identification du coupable, sans du reste réussir à les definir parfaitement, jusqu'à la fin, ce sera un élément fondamental pour tout le filon thrilling successif de Dario Argento.

Le troisième et peut-être le travail le plus important dirigé par le metteur en scène en cette même année (en témoignage de l'extrême créativité de Bava, jamais sacrifiée dans la réalisation rapide dont il était contraint) fut *Trois visages de la peur*, une œuvre anomale et unique dans son genre. Il s'agit d'un film à épisodes, c'est-à-dire un triptyque sur le style de l'*Empire de la terreur* de Roger Corman.

Dans celui-ci, Bava démontre encore une fois sa prédilection pour les récits russes de l'horreur, transformant la *Famille des wourdalaks* de Alekseï Tolstoï en un des épisodes les plus effrayants du film (*Les Wurdalaks*), confiant à Boris Karloff à la mine sinistre le rôle du patriarche-vampire, qui revient pour sucer le sang de ceux qu'il a aimés de son vivant. Un épisode qui est déjà en lui-même un petit chef-d'œuvre de génialité créative, dont les atmosphères de cauchemar proviennent d'une utilisation magistrale de brouillard, couleurs et inventions photographiques fulgurantes. Tout cela suggère de façon subtile et impalpable l'attachement sexuel morbide du vampire pour sa victime. Presque une sublimation de ces allusions aux thématiques sexuelles innées dans le vampirisme, déjà montrées dans son œuvre de ses débuts.

Les deux autres épisodes, faussement considérés comme adaptation des récits de Maupassant et

American lobby card of the ironic S-F film *Le spie vengono dal semifreddo* (1966).

Tchekhov, sont extraits en réalité respectivement d'un thriller de F.G. Snyder (épisode *Le Téléphone*) et d'un conte de l'horreur de P. Kettridge (épisode *La Goutte d'eau*).

*Le Téléphone*, interprété par la sensuelle Michèle Mercier (souvent filmée lorsqu'elle se dénude ou en déshabillé) et par une ambiguë Lydia Alfonsi, raconte la persécution téléphonique d'une jeune femme de la part d'un maniaque mystérieux qui, à la fin, se révèlera plus proche qu'elle ne le croit. L'épisode anticipe, en un certain sens, plusieurs films à suspense suivants, outre à affronter le thème tabou du lesbianisme, bien évident dans l'amitié "particulière" qui lie les deux femmes.

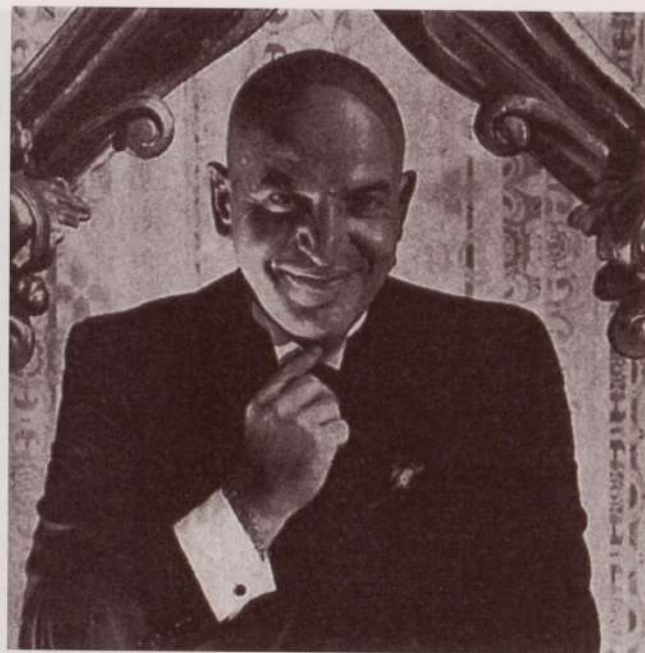
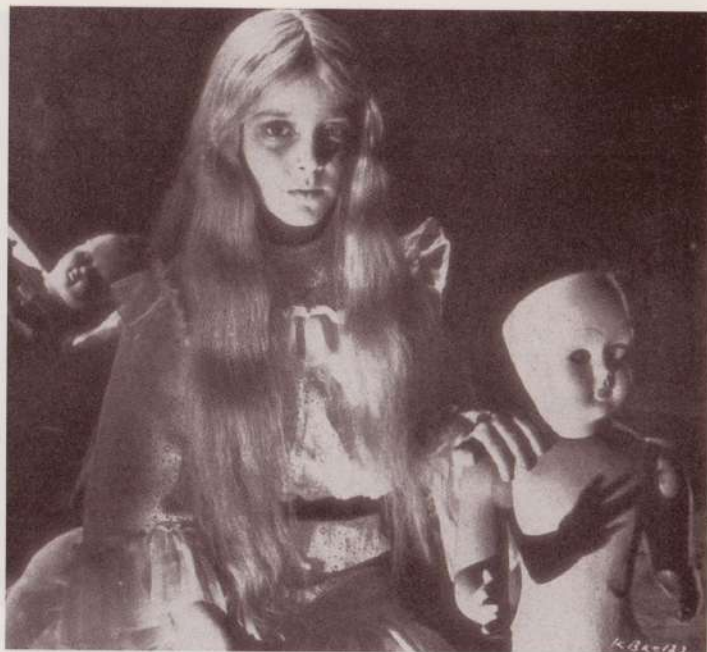
*La Goutte d'eau*, en absolu l'episode le plus effrayant des trois (comme le précédent tourné tout ou presque en intérieur), raconte la terrible nuit d'une femme poursuivie par le spectre d'une médium dont elle a volé la bague. Le metteur en scène réalise un des morceaux du cinéma les plus terrifiants jamais tournés, faisant recours seulement à des jeux d'ombres et de lumière et à des bruits inquiétants et lugubres: agissant ainsi, il réussit à concrétiser les angoisses et les peurs profondes qui peuvent surgir en nous lorsque l'on se trouve seul dans le noir. La séquence impressionnante centrée sur la résurrection de la médium reste indélébile dans la mémoire.

En conclusion de sa trilogie gothique, Bava imagine une des fins les plus innovatrices et originales de tout le cinéma horror: Boris Karloff (qui avait été engagé jusqu'à présent également comme narrateur pour chaque histoire en pur style EC Comics) monte sur un faux cheval, entouré d'une troupe très affairée à reproduire en studio l'effet des arbres agités par le vent. Un final où le metteur en scène révèle son esprit autoironique, et qui rappelle beaucoup le *Huit et demi* de Fellini, comme s'il voulait souligner que, dans son cinéma, rien n'est certitude, mais tout est apparence dans un jeu d'ambiguïté qui effleure la poésie.

1964 marqua, au contraire, le retour du metteur en scène au film "giallo" avec des résultats encore plus surprenants. Son *Six femmes pour l'assassin* anticipa les thèmes du thrilling à la Dario Argento des années Soixante-dix. Partant du style des soi-disant *krimis* (films policiers allemands extrêmement bizarres et inspirés vaguement aux romans de Edgar Wallace), Bava s'en éloigne, les dépassant en une réélaboration des caractéristiques de style et invente une des figures de maniaque les plus violentes, si bien réussie qu'elle deviendra un prototype. Il s'agit d'un assassin sans visage (toujours caché par un masque blanc) avec un imperméable et un chapeau enfoncé sur la tête rendant encore plus vague la silhouette; un monstre omniprésent, auteur d'excès imprévus de violence envers les jolies victimes qui tombent dans ses griffes.

Puis grâce au décor bien trouvé (un atelier peuplé de mannequins inquiétants et effrayants et photographié avec des lumières anti-naturelles), le réalisateur réussit parfaitement à créer ces atmosphères fantastiques de peur qui lui sont le plus compatibles. Bava fait bouger son assassin comme si c'était presque un fantôme (dans une séquence terrifiante il apparaît et disparaît devant sa victime justement comme un spectre), et sa présence obsessionnelle est source de terreur presque palpable pour les protagonistes comme

Evi Marandi as Tiona in a "space" wetsuit in *Terrore nello spazio*.

Marisa Mell (as Eva Kant) embraced by John Phillip Law (as Diabolik).

Two disquieting characters: Melissa's ghost from *Operazione paura* (left) and Telly Savalas as Satan himself in *Lisa e il diavolo* (right).

pour le spectateur. En outre, le metteur en scène exprime son esthétique du meurtre aux violentes connotations "érotiques", destinée à se répandre et présente, aussi, dans tous ses autres chefs-d'œuvre suivants. Les victimes, justement parce que ce sont des mannequins, sont toutes belles, se déshabillent souvent, et dans la mort elles semblent aussi des pin-ups, avec les vêtements opportunément déchirés afin d'en découvrir les formes sensuelles et les beaux yeux toujours écarquillés de frayeur.

En 1965 Bava accomplit une nouvelle expérience courageuse. Cette fois-ci, il se rapprocha d'un genre comme la science-fiction, habituellement l'apanage des metteurs en scène américains (à cause des budgets) et souvent vu comme cinéma pour les adolescents, afin de le relire du point de vue "adulte" et même gothico-horrifique. En effet, son *Terrore nello spazio* (*La Planète des vampires*) parut avec le slogan: «C'est le premier film de SF interdit aux mineurs car les faits terrifiants qui y sont narrés pourraient réellement arriver dans les ténèbres des espaces sidéraux». S'inspirant à un récit italien de "fantascienza" de Renato Pestriniero, le metteur en scène réussit à transformer la galaxie en un espace lugubre où l'on a peur, anticipant de plus de dix ans l'*Alien* de Ridley Scott, qui reprendra des séquences entières de l'œuvre de Bava. L'auteur, outre à surprendre le spectateur avec les effets habituels impudemment artisanaux mais d'une véridicité visuelle extrême (tout est reconstruit en studio et les combinaisons spatiales sont de simples tenues de chasseurs sous-marins) imagine une fin complètement négative (exceptionelle pour une œuvre de SF!), où on découvre que les astronautes (les protagonistes dont nous nous sommes identifiés jusqu'à présent) sont en réalité eux aussi des extraterrestres et que la terre est de toute façon destinée à être vaincue par les vampires de l'espace. Puis, le cinéaste excelle en détails et situations horror de suggestion extrême, comme lorsqu'il nous montre les astronautes vampires qui ressuscitent déchirant lentement les sacs en plastique dans lesquels ils ont été enterrés. Et le film ne manqua pas de choquer le public, habitué à des peurs galactiques moins terrifiantes et souvent ridicules.

Arturo Dominici as Yavutich wearing Satan's mask in *La maschera del demonio*.

Mais ce fut en 1966 que Bava créa un autre chef-d'œuvre absolu: *Opération peur*. Ici le metteur en scène fut libre de jouer à nouveau dans son domaine préféré, celui de l'histoire des fantômes, et put reprendre, les amplifiant, les atmosphères effrayantes du dernier épisode des *Trois visages de la peur*. L'auteur construit toute l'histoire sur la figure inquiétante d'une enfant-fantôme qui, évoquée par la mère médium, fait des victimes dans un village. Agissant ainsi, il affronte à nouveau le thème de l'ambiguïté (le spectre de l'enfant est-il réel ou est-ce seulement la projection des mauvaises consciences des habitants de l'endroit?), créant des séquences d'anthologie, destinées à devenir ensuite source d'inspiration pour de nombreux metteurs en scène du genre. Celles suggestives et si inquiétantes de l'enfant sur la balançoire, sa balle blanche qui bondit hors de l'obscurité, la course du protagoniste qui poursuit lui-même dans un labyrinthe de pièces, font toutes parties d'un cauchemar les yeux ouverts que Bava sait construire en maître. Il suffit de dire que la terrible image de l'enfant-spectre, très pâle avec le yeux exorbités, bouleversera beaucoup Fellini si bien qu'il sera contraint de la reproduire dans

Suzy Andersen (as Sdenka) and Mark Damon (as Vladimiro) in *I tre volti della paura.*

son diable-enfant du splendide épisode *Toby Dammit* des *Histoires extraordinaires*.
A ce moment-là, Bava s'amuse à revisiter du point de vue fantastique le cinéma comique (et du point de vue humoristique celui d'espionnage à la 007) avec *Le spie vengono dal semifreddo* (1966), où il eut la brillante idée d'associer au duo comique Franco Franchi et Ciccio Ingrassia le "magicien de la terreur" Vincent Price. Au cours de la pellicule, nous rencontrons des fragments de cinéma complètement personnels et conformes à son style: les titres surréels de l'en-tête avec la pin-up géante en bikini aux prises avec les deux comiques clownesques et la séquence-ballet suggestive des filles-bombes, les poupées diaboliques vivantes construites par le savant fou Goldfoot (parodie transparente de Goldfinger de Ian Fleming) pour séduire et tuer. Le film naquit comme suite de l'américain *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* (1965) de Norman Taurog, mais le dépassa à cause de l'extravagance des inventions folles.
Donc, en 1968, il suivit la mode dominante des bandes dessinées noires et avec un budget plus élevé que d'habitude, lui étant fourni par le producteur Dino De Laurentiis, il se prodigua dans la transposition cinématographique de la bande dessinée très populaire *Diabolik*, inventée par les sœurs Angela et Luciana Giussani. Un cinéma, comme celui de Bava, qui se rapprochait de plus en plus au monde de la BéDé, ne pouvait que tirer des avantages d'une occasion de ce genre. Malheureusement, le budget fut de toute façon insuffisant vu le niveau de l'œuvre et, en plus, coïncida avec les accablantes limitations de la censure qui lui ont été imposées par la production. «J'avai à disposition très peu de moyens, je l'ai terminé en dépensant deux cents millions environ, une bagatelle... J'ai du m'arranger pour tout inventer avec des trucages, car la production ne m'a rien fourni, vraiment rien. Vous avez vu la cabanne de Diabolik à la campagne, son refuge, le laboratoire, le garage...? Je vous jure, ce sont toutes des maquettes, des photos que je découpais sur le moment... et je les collais sur un verre devant la caméra... Et enfin, je le dis à De Laurentiis, mais comment, nous faisons Diabolik et on ne voit pas de sang, de crimes? Mais lui me répondit non, il y avait en cours les procès contre les publications noires et il avait peur».
Malgré tout, il sut encore une fois s'en sortir en maître tel qu'il était, imprimant son cachet particulier à l'œuvre. Les scènes situées dans le laboratoire de Diabolik, la fin bizarre avec le "génie du mal" emprisonné dans la roche mais encore vivant qui fait un clin d'œil au spectateur, le soin photographique de l'ensemble, l'inspiration avec laquelle certaines séquences sont résolues, se rapportent complètement au style de Bava. Aux côtés de John Phillip Law, qui interprète le rôle de Diabolik (remplaçant Jean Sorel contacté initialement), apparaît une splendide blonde Marisa Mell dans le rôle d'Eva Kant. Certes, on peut penser ce que Bava aurait pu faire si seulement il avait eu la liberté d'insister beaucoup plus sur l'horreur macabro-bizarre.
Le metteur en scène refusa l'invitation de De Laurentiis à réaliser la suite de *Danger Diabolik* et se limita pour le moment à s'occuper d'un épisode du film colossal pour la télévision italienne, l'*Odissée*. Grâce à sa renommée de magicien des effets spéciaux désormais acquise, il fut interpellé pour la rencontre entre Ulysse et le cyclope Polyphème et cela lui donna l'opportunité de revenir à l'horror mythologique, déjà expérimenté avec *Hercule contre les vampires*. En effet, il ne se limita pas à s'occuper du trucage du cyclope (interprété par le culturiste Samson Burke, déjà Hercule cinématographique), mais dirigea lui-même l'épisode complet, le colorant de ces chromatismes suggestifs qui constituaient son image de marque.
Le cinéaste put jouir, au contraire, d'une plus grande liberté pour réaliser le thrilling suivant *Il rosso segno della follia* (*Baie sanglante II*) tourné en Espagne en 1969 dans une villa appartenant au général Franco. Malgré un sujet initial inspiré clairement à *Psychose* — un jeune, apparemment normal, est en réalité un maniaque sexuel qui tue pour effacer le traumatisme subi étant petit, assistant au meurtre de sa mère — Bava sut le réadapter et se l'attribuer entièrement, le conformant à sa veine poétique très particulière. Et il sut transformer, un peu à la fois, l'intrigue psychologique en un horror fantastique, premièrement tournant avec des couleurs et des jeux de lumière étonnamment irréels toutes les séquences de meurtre, et ensuite changeant, à mi-film, carrément la trame de l'histoire, faisant réapparaître

John Richardson (as Dr. Andrej Gorobek) and Barbara Steele in *La maschera del demonio.*

Sensuous Brigitte Skay as one of the victim of the brutal killer in *Reazione a catena* (1971).

en tant que spectre la femme du protagoniste, qu'il avait tuée auparavant. Ainsi le jeu de l'ambiguïté arrive à imprégner toute la pellicule. Le protagoniste est obsédé par un fantôme qui, encore une fois, est peut-être seulement sa projection intérieure. Les belles victimes du fou sont de simples corps sans âme qui arrivent à se confondre avec les mannequins de l'atelier où se déroule l'histoire, alors que le personnage psychologiquement le plus complexe est justement l'assassin, tourmenté par l'ancien meurtre de sa mère, qu'il découvrira à la fin avoir commis lui-même. Bava se révèle encore une fois un virtuose amusé et autoironique des mécanismes qui stimulent le suspense, et dans une séquence il nous montre le meurtrier qui essaye de camoufler les cris de sa victime en allumant la télévision qui transmet les *Trois visages de la peur*.

Il faut noter aussi, que tout en étant plus mesuré dans la composante érotique, le metteur en scène lança dans le rôle de deux modèles, parmi les plus beaux prédestinés au massacre, les futures stars du thriller sexy Femi Benussi et Dagmar Lassander, arrivant ainsi encore une fois à anticiper les temps.

Sur une voie exclusivement érotique, au contraire, se déroule le successif *Quante volte.. quella notte*.

«C'était une période dans laquelle tout le monde tournait des films sexy et si quelqu'un se refusait de les faire, il était accusé immédiatement d'être un homosexuel», declara plus tard le metteur en scène. «Le sujet de toute façon m'attirait, il s'agissait de porter sur le plan érotique l'idée à la base du chef-d'œuvre japonais *Rashomon*».

Et en effet, le film tourne autour d'une nuit d'amour que chaque personnage raconte à sa façon, alors qu'ensuite la vérité sera bien différente de chaque version rapportée. Le film fut initialement rejeté par la censure (il y a des moments considérablement explicites d'amours saphiques) et Bava pensa tourner une nouvelle scène de caractère horror concernant une messe noire pour remplacer une séquence supprimée. Mais malheureusement cela ne survint jamais. Parmi les interprètes il faut rappeler Brigitte Skay, blonde et toujours nue, que le réalisateur utilisera ensuite dans *Baie sanglante*.

Il retourna au "giallo" érotique en 1970 avec un autre film destiné à s'exposer à des adversités de caractère censorial: *L'île de l'épouvante* à tort peu considéré.

Lorsqu'il fut chargé de sa réalisation, il accepta à contre-cœur. Il s'agissait d'une énième transposition d'un roman très connu d'Agatha Christie, adaptée pour l'écran avec peu de fantaisie. «Ils me font lire le scénario, je dis qu'il ressemble aux *Dix petits nègres* et il ne me plaît même pas, mais ils insistent et alors je réponds affirmativement, j'accepte de le faire, de toute façon on en reparlera lorsque je serai payé. Puis je l'oublie complètement, j'ai d'autres choses en tête et un samedi matin, ces producteurs me convoquent dans leur bureau, me tendent un chèque et le contrat à signer m'annonçant que l'on commence à tourner lundi, après demain...».

Bava, ayant besoin de travailler, prit en main le film et le tourna en peu de temps, contraint de camoufler le froid du mois d'octobre où eurent lieu les prises de vue, simulant une atmosphère estivale. Cependant, il réussit à faire un miracle: même si le film ne fait pas partie de ses chefs-d'œuvre, il apparaît comme une réalisation de valeur qui, justement à cause de la limitation évidente des moyens, acquérit les idées et l'inspiration créative complètement insoupçonnables.

Il ne pouvait que se trouver à son aise dans une situation de claustrophobie et obsédante qui présente un groupe de personnes enfermées dans une villa, sur une île isolée, et éliminées par un assassin invisible. Déjà l'impact initial est tout à fait remarquable: ce n'est pas l'arrivée prévue sur l'île d'un groupe d'invités, comme dans le roman d'Agatha Christie, mais une caméra qui s'approche insinuante près de la villa, épiant des fenêtres les personnages occupés à organiser un party sexy. Puis, elle s'arrête sur les visages de chacun d'eux, sans dialogues, avec la musique en sourdine comme s'il s'agissait de la présentation des protagonistes d'une BéDé: une trouvaille

Michèle Mercier as Rosy in a fetish scene from *I tre volti della paura*.

Unsigned Italian "locandina".

Daria Nicolodi as Dora in *Shock* (1977), co-directed by Mario and Lamberto Bava.

simple et cependant stupéfiante.

Donc, au beau milieu du festin, voilà, inattendu, le premier crime. C'est au tour de Edwige Fenech, qui, après une danse avec strip-tease final, extrêmement provocante, est poignardée pendant l'imitation d'un sacrifice rituel. Mais, encore une fois, le spectateur est destiné à être désemparé: il ne s'agit pas d'un vrai meurtre, mais d'une plaisanterie. Un dévoilement de la fiction dans la fiction, en partie semblable à la fin de les *Trois visages de la peur*. Ce jeu de la mutation continuelle du spectateur se poursuit pendant tout le film, avec des crimes qui surviennent hors de la prise de vue afin d'accroître le choc lors de la découverte de ceux-ci. Des séquences construites comme celles d'une B.D., alternées à des inventions macabres, bizarres et inattendues dans le meilleur style de Bava (la plus belle d'entre elles est la disposition des cadavres dans la chambre frigorifique, pendus à des crochets parmi des quarts de bœufs, avec l'utilisation efficace des musiques de Piero Umiliani et les dialogues pleins d'inspiration macabro-grotesque. Puis Bava prend aussi toutes les libertés sur le plan érotique, montrant en de brèves et rapides séquences, les beaux seins nus d'Edwige Fenech et Hélène Ronée et s'accordant, comme dans *Quante volte... quella notte*, des passages audacieux de style lesbien avec Ira Fürstenberg. Malheureusement, de telles séquences furent censurées dans presque toutes les copies du film.

En 1971, partant justement du canevas de l'*Ile de l'épouvante*, Bava réalisa un autre chef-d'œuvre: *Reazione a catena* (*La Baie sanglante*). Il décida, d'une part, de s'adapter à la mode dominante du thrilling (lancée justement avec l'*Oiseau au plumage de cristal* de Argento), mais d'autre part, il s'amusa à bouleverser de façon surprenante et inattendue tous les styles et les thématiques du filon, réalisant une œuvre après laquel le film à suspense à l'italienne aurait complètement changé.

La pellicule eut un début tourmenté déjà à partir du titre. Annoncé dans une interview accordée à l'époque à la télévision avec le titre de *Odore di carne* (Odeur de chair), devenu ensuite pendant le tournage *Antefatto* (Faits antécédents), le film parut comme *Ecologia del delitto* (Ecologie du délit) à la fin de 1971, mais du point de vue recettes, ce fut un échec. Pour cela, il fut retiré, les affiches refaites et le titre changé en *Reazione a catena*, retenu peut-être plus commercial. Cette fois-ci, même si le film n'eut pas un grand succès, il réussit toutefois à obtenir un encaissement légèrement supérieur, commençant surtout à avoir, parmi ceux qui le virent, la renommée de film "maudit". Il est, en effet, difficile d'imaginer un délire macabro-horrifique plus bouleversant que cette œuvre à l'intérieur d'un filon, le thrilling à l'italienne, qui s'était déjà révélé un phénomène explosif et innovateur. Ici Bava s'amuse, avec une ironie diabolique, à décomposer pour les détruire tous les lieux communs du genre qu'il avait anticipés lui-même, s'inventant un *incipit* incroyablement choquant, où une vieille dame est pendue par un assassin mystérieux mais qui, à son tour, est immédiatement tué à coups de couteau par un autre meurtrier inconnu. Maintenant en plein les promesses initiales, Bava continue en un grand-guignolesque crescendo, qui est en contraste exagéré et génial avec le panorama mélancolique et agreable de la baie où il se déroule. Pour la possession de cet endroit plaisant, plusieurs personnages, en apparence tous bourgeois tranquilles, se tuent de façons les plus horribles, à l'arme blanche, jusqu'à une conclusion très méchante et ironique. Personne n'est épargné. Une fois le jeu du massacre commencé, quiconque peut tuer avec la plus grande désinvolture. Il n'existe plus, comme avec Argento, un seul coupable, mais ce sont tous des monstres

Sylva Koscina (as Sophie) with Gabriele Tinti (as her chauffeur) in *Lisa e il diavolo* (1972).

Joseph Cotten as Baron Blood in *Gli orrori del castello di Norimberga* (1972).

assassins potentiels prêts à s'adapter à un rituel meurtrier fou, dont personne ne semble pouvoir fuir. Les belles filles spécialement qui sont les premières à tomber, nues ou dans des situations érotiques, ironiquement immortalisées en poses macabres de pin up, avec les notes douces et romantiques de Stelvio Cipriani comme fond sonore. Elle est exemplaire la séquence où Brigitte Skay, prenant un bain complètement nue dans la baie, se heurte au cadavre flottant d'un homme, qui lui arrive dans le dos et dont la main à demi putréfiée effleure (involontairement?) ses belles fesses rondes. Alors la fille se rhabille et s'enfuit, mais seulement pour aller tomber, immédiatement, sous les coups de serpe de l'assassin. Il semble qu'il n'y ait pas d'issue: ou on est nu ou on est mort!

En effet, Bava n'a aucun intérêt envers ses personnages, il préfère les estomper avec le zoom pour encadrer la nature et les autres objets, ou les représenter seulement comme des monstres ou victimes sans aucune consistance. Pratiquement il rend encore plus invraisemblables certains aspects du genre thrilling, avec des résultats vraiment impressionnants. «On rappelle que certaines séquences du film sont déconseillées à un public particulièrement émotif», informait la publicité italienne de l'époque. «Un service de secours est de toute façon à disposition dans le cinéma».

*Gli orrori del castello di Norimberga* (*Baron Vampire*), réalisé toujours en 1971 et interprété, entre autre, par Joseph Cotten et Elke Sommer, respecta plus, au contraire, les règles classiques de l'horror. L'aspect le plus curieux du film est que l'on peut le voir presque comme un démontage-remontage amusant de certaines séquences principales du classique *Homme au masque de cire* (1953). Par exemple, Bava s'amuse à refaire intégralement la célèbre scène où le monstre vêtu de noir poursuit la jeune fille sans défense dans les rues brumeuses de la ville, mais le fait en maître, réussissant à surclasser l'original grâce à son habileté à jouer de façon superbe avec le brouillard et les endroits effrayants.

En outre, malgré la structure plus classique, le cinéaste remplit la pellicule d'inventions bizarres, comme la séquence où le monstre ressuscité va chez un médecin pour faire soigner ses plaies, ou la représentation du manoir du sorcier constellé de pendus attachés aux créneaux.

Avec la même protagoniste Elke Sommer, il tourna l'année suivante un nouvel horror, que l'on doit très probablement considerer comme une sorte de testament artistique, outre que le chef-d'œuvre en absolu de la seconde période de sa carrière: *Lisa et le diable*.

Imprégné, du début à la fin, d'une atmosphère onirique et décadente presque réelle, le film se déroule comme une sorte de ballet macabre, où le diable (Telly Savalas autoironique anticipe, avec la sucette toujours dans la bouche, le tic de l'inspecteur Kojak) emprisonne, sous forme de mannequins inquiétants, les âmes de certains personnages, leur faisant revivre les évènements tragiques qui les conduisirent à la mort. La beauté du film et son exceptionnelle importance résident dans le fait que non seulement *Lisa et le diable* réunit en soi tous les aspects principaux de l'œuvre entière de Bava, mais réussit même à constituer une sorte de somme des thèmes principaux de tout l'horror gothique italien. La nécrophilie sublimée dans la très belle séquence où Alessio Orano essaye inutilement de faire l'amour avec Elke Sommer (Lisa), après l'avoir chloroformée, sur un lit à baldaquin, près du squelette de sa défunte femme. Le thème des morts qui reviennent pour revivre des évènements passionnels à base de sexe et de meurtres. Le sens de la culpabilité et du péché qui arrive à bouleverser inéluctablement soit les coupables, soit les innocents. Les meurtres affreux accomplis de façon sanglante à l'arme blanche. Le milieu gothique d'une villa antique où, encore une fois, Bava sait inventer des scénographies délirantes au charme irrésistible.

Le film conserve toutes les caractéristiques et les thèmes principaux du cinéma de Bava. La très belle musique, mélancolique et poignante, qui évoque des suggestions, comme on en rencontre habituellement dans ses meilleures œuvres. L'atmosphère désespérée, inquiétante et maudite qui entoure les personnages: des marionnettes à la merci d'un destin cruel. Les thématiques extrêmes, comme l'inceste, le matricide et l'impuissance sexuelle, traitées explicitement. Le sens de l'ambiguïté dominant sur tout et tout le monde, qui arrive à confondre les mannequins, les morts et les vivants en un seul ballet funéraire. Des solutions visuelles surprenantes et bizarres

Boris Karloff as Gorka on his fake horse in *I tre volti della paura.*

Elke Sommer as Eva in *Gli orrori del castello di Norimberga.*

à la limite de la virtuosité, comme le diable qui traverse la ville portant sur ses épaules un mannequin qui, par moment, se transforme en un cadavre livide. Les dialogues chargés d'un esprit décadent et surréel, suggérés à Bava par ses œuvres littéraires préférées, en particulier *Les Démons* de Dostoïevski. Enfin, une sensation de peur métaphysique presque obsédante.
Malheureusement, le film fut trop beau pour être compris par les distributeurs cinématographiques de l'époque, et ainsi celle qui est peut-être l'œuvre la plus personnelle et profonde de Bava fut délaissée pendant deux ans, après un bref passage au Festival de Cannes. Ensuite, elle fut remaniée par le co-producteur américain Alfred Leone qui, en en supprimant certaines parties et les remplaçant par des séquences inspirées à l'*Exorciste* (tournées en grande partie par Bava lui-même), transforma le film en la *Maison de l'exorcisme*. De toute façon, malgré les terribles changements apportés, le charme de l'œuvre resta presque inchangé et même les scènes d'inspiration exorciste reflètent le style explosif du metteur en scène. Dommage surtout que le final splendide, avec le diable-Caronte qui emmène la protagoniste avec les autres morts sur un énorme avion labyrinthique, ait été remplacé par un autre plus banal et certainement moins suggestif.
Après l'échec subi à la sortie de la *Maison de l'exorcisme* — à propos duquel le réalisateur déclara simplement: «Ce n'est pas mon film bien qu'il porte mon nom. C'est la même situation, trop longue à raconter, d'un père cocu avec un enfant qui n'est pas le sien, qui porte son nom et il ne peut rien y faire» — Bava en subit un autre avec la distribution manquée d'un film policier d'inspiration horror, *Cane arrabbiato*, qu'il réalisa en 1974 et qui n'est jamais sorti à cause des dettes faite par la production. Ce film, qui représentait le rapprochement bizarre du metteur en scène au filon des policiers violents en vogue en cette période, a été débloqué seulement maintenant sous le nouveau titre de *Semaforo rosso*.

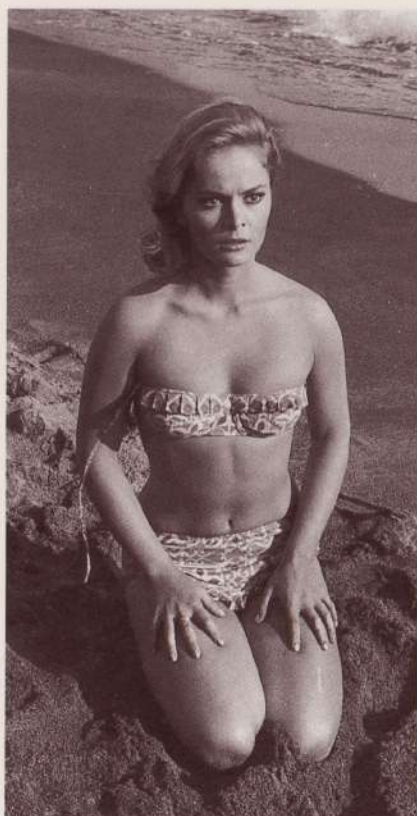
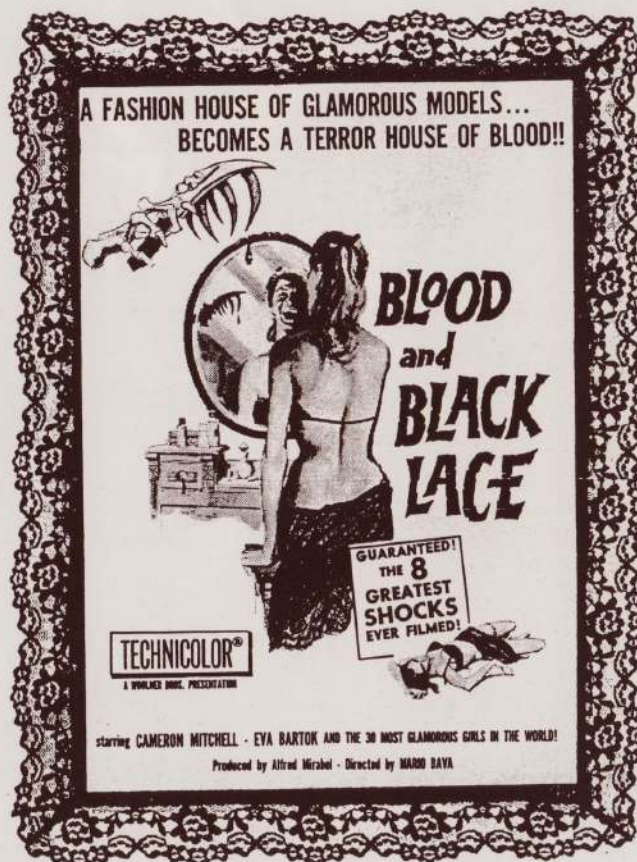
Trois ans devaient passer avant que Bava fut en mesure de réaliser une autre œuvre pour le grand écran, en l'espèce une variation personnelle de l'enfant possédé par le démon, très en vogue à l'époque. Le film au titre de tournage bizarre *Al 33 di Via Orologio fa sempre freddo*, parut en 1977 comme *Shock - Les démons de la nuit*. Interprété par Daria Nicolodi (à l'époque compagne ainsi qu'actrice préférée de Dario Argento) et dirigé avec son fils Lamberto, le film reconfirma l'extrême habilité du metteur en scène à maîtriser les mécanismes de la peur, bien que dans un contexte moderne, inhabituel pour lui. L'histoire nous rappelle le *Corps et le fouet* décrivant un rapport sado-maso d'outre-tombe, dans le cas spécifique celui qui lie une jeune femme à son mari lequel, après l'avoir contrainte maintes fois à se droguer, continue à la poursuivre après sa mort par l'intermédiaire de son spectre évoqué par son enfant, comme pour un phénomène de transfert. Bava sut inventer encore des séquences d'anthologie: parmi elles, celle de la séduction morbide de la femme opérée par le fantôme (ou par l'enfant?) pendant la nuit, dans son sommeil, et celle où la protagoniste voit l'enfant qui court à sa rencontre, se transformer dans le cadavre nu de son mari, essayant de l'embrasser. Encore une fois le sujet devient pour le metteur en scène un prétexte pour s'arrêter à nouveau sur le thème de l'ambiguïté (même cette fois-ci, les fantômes peuvent être seulement des projections de l'inconscient malade) et pour donner libre cours à sa fantaisie dans des séquences terrifiantes et des solutions visuelles bizarres (une voix d'enfant qui appelle "maman" se révèle ensuite être le son produit par un ressort qui rebondit dans les escaliers).
Même si *Shock* reconfirma le fait que Bava se trouvait toujours dans une forme artistique splendide et savait s'adapter aux temps sans jamais perdre un brin de son style, il aurait malheureusement signé en 1979 son dernier travail, une réduction télévisée du gothique *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée. Interprété par Daria Nicolodi et dirigé avec son fils Lamberto, le film à cause de son origine télévisée empêcha Bava de se compromettre trop sur la voie de la transgression visuelle. Même si toutefois dans ce récit d'amour fou entre un hobereau et la statue maudite d'une Vénus (presque une version moderne du mythe de Pygmalion), on perçoit encore fortement cette atmosphère mélancolique et crépusculaire de ses gothiques les meilleurs. Une atmosphère qui franchit le petit écran pour pénétrer le spectateur depuis le début sans jamais le laisser une seconde, jusqu'à la dernière image, belle et très triste, de la statue qui est fondue pour construire une cloche. Une image rendue encore plus mélancolique sachant que c'était celle de l'adieu d'un Maître à son public.

Alan Collins, alias Luciano Pigozzi, as Fritz in *Gli orrori del castello di Norimberga.*

«I didn't want to be a director, because I think a director has to be a real genius, and I liked being a cameraman [...] I had already learned all the tricks of the trade [...] A few years before, I had read Gogol's *Vij*, a wonderful story [...] As *Dracula* had just been released, I thought I would make a horror movie myself [...] That movie was *La maschera del demonio* [...] It made a lot of money in the U.S., and that was how I started directing [...] We needed a strange kind of woman for that movie, and we chose Barbara Steele looking at her photographs.» (Mario Bava).

**On this page**: *La maschera del demonio* (1960) — Italian "locandina" by Giuliano Nistri (top left); Barbara Steele as witch-princess Asa in the shocking opening sequence (top right and above left); the resurrected witch (above right).
**Opposite, top**: American press ad of *La maschera del demonio* and two versions by Symeoni of Italian "locandina" of *I tre volti della paura* (1963).
**Opposite, bottom**: Michèle Mercier as Rosy in a refined setting built by Riccardo Dominici for *I tre volti della paura*.

*I tre volti della paura* (1963) — American press ad and director Mario Bava in a grotesque portrait with Jacqueline Pierreux on the set (top); Jacqueline Pierreux as Mademoiselle Chester in the episode *La goccia d'acqua* and Suzy Andersen as Sdenka in the episode *I wurdalak* (above).

*I tre volti della paura* (1963) — Michèle Mercier as Rosy in two sexy scenes from the episode *Il telefono* (top); Jacqueline Pierreux as Mademoiselle Chester stealing a ring from the dead clarvoyant and the scaring appearance of the medium's ghost (above).

*La ragazza che sapeva troppo* (1963) — Leticia Roman as Nora Davis and two versions of the Italian "locandina" by Symeoni (top).
*La frusta e il corpo* (1963) — unsigned Italian "locandina" and English press ad (above).

*Sei donne per l'assassino* (1964) — unsigned Italian "locandina" (top left), American lobby card (top right), and two American press ads (above).

**Above**: Rossana Podestà as Mary with the Iron Maiden in *La vergine di Norimberga*.
**Opposite**: Photographic portrait of Antonio Margheriti (top) and Sylvia Sorrente in a cut scene from *Danza macabra* (bottom).

# *Antonio Margheriti*
# When Gothic Is Painted with Eroticism

Quando pensiamo alla trasgressività erotica dell'horror italiano, il primo nome che viene in mente è quello di Bava, per l'indubbio merito di aver saputo infrangere il tabù sessuale del sado-masochismo. Non va però dimenticato, peraltro, che fu Antonio Margheriti ad affrontare per primo un altro argomento scandaloso, sino ad allora solo timidamente sfiorato al cinema: l'amore saffico. Il film con cui Margheriti sfidò la censura mostrando chiaramente un amplesso lesbico è *Danza macabra*, anno 1963. Probabilmente la sua opera più nota e originale, anche se non va dimenticato l'apporto che questo regista seppe dare, con il suo stile davvero efficace e personale, all'horror italiano in generale.

Nato a Roma il 19 settembre 1930, intraprese la carriera registica a partire dal 1960, celandosi inizialmente dietro lo pseudonimo di Anthony Daisies, poi cambiato in Anthony M. Dawson, per aver scoperto che negli Stati Uniti *daisies* era sinonimo di omosessuali. All'inizio si dedicò soprattutto alla realizzazione di *space-operas* (*Space men*, *Il pianeta degli uomini spenti*), girate con *budget* ridottissimi, ma non prive di intuizioni geniali ed effetti speciali di notevole impatto, nonostante la povertà di mezzi.

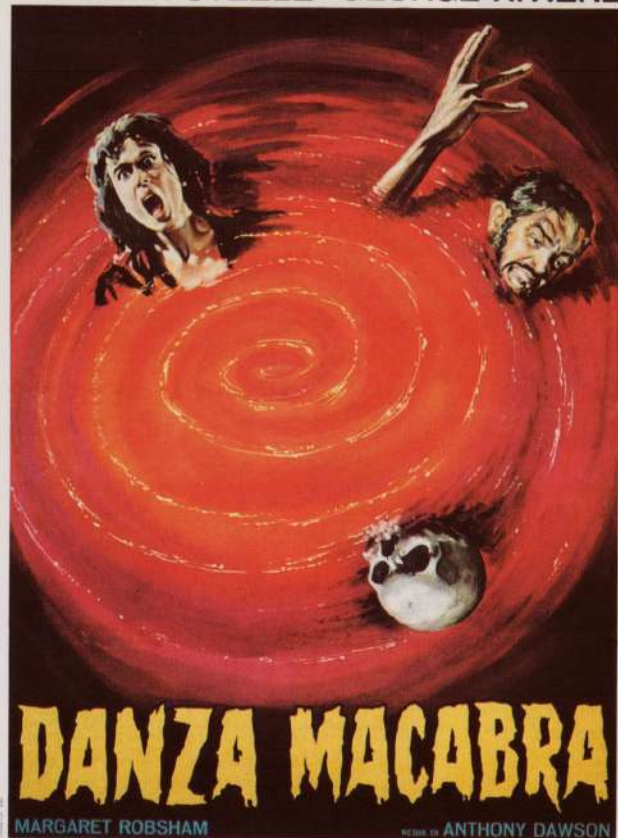
E' però il 1963 il vero anno di grazia del regista, quello in cui realizza due veri e propri capolavori del gotico-sexy all'italiana. Primo fra tutti *Danza macabra*, interpretato da Barbara Steele e Silvano Tranquilli, quest'ultimo nella parte di Edgar Allan Poe.

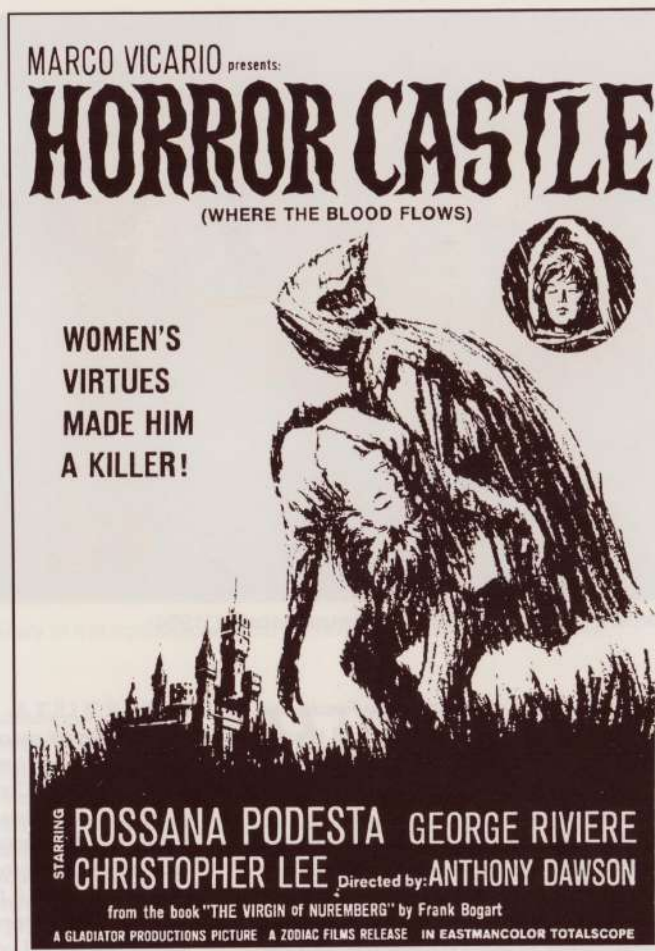
In realtà il film fu iniziato da Sergio Corbucci (non a caso autore di spaghetti-western tra i più violenti e bizzarri), che però dovette per altri impegni abbandonare quasi subito le riprese, passando il testimone a Margheriti. Girato in uno splendido, cimiteriale bianco e nero, il film di Margheriti parte da un'idea di fondo tra le più originali dell'horror italiano: fare del protagonista della storia uno spettatore passivo di eventi macabri e agghiaccianti, al pari dello spettatore seduto nel buio tutt'altro che rassicurante della sala cinematografica, innestando così un processo di coinvolgimento ancor più efficace. Prendendo spunto dalle atmosfere angoscianti di alcuni racconti di Edgar Allan Poe, la storia narra l'immaginario incontro, in una taverna londinese, dello scrittore maledetto con un giovane giornalista suo ammiratore, al quale propone una singolare sfida: trascorrere la notte dei morti nel maniero del suo amico Sir Blackwood, da cui si dice nessuno sia mai uscito vivo. Accettata la scommessa il giornalista scopre ben presto, a sue spese, che il castello è abitato dai fantasmi di coloro che, nel sinistro edificio, andarono un tempo incontro a morte violenta e, dopo aver assistito, impotente, al ripetersi dei foschi avvenimenti di sesso e di morte rivissuti dagli spettri stessi, dovrà poi vedersela con la loro necessità di nutrirsi del suo sangue per continuare la loro larvale esistenza. La sceneggiatura fu scritta da Giovanni Grimaldi e Bruno Corbucci, autori nello stesso anno di un'altra interessante riduzione cinematografica di un'opera di Poe, *La caduta di casa Usher*, divenuta l'*Horror* diretto da Alberto De Martino.

Molto audace per l'epoca, il film registra uno dei primi espliciti amplessi lesbici dello schermo, quello tra Margaret Robsham e una languida Barbara Steele, sua vittima non sempre consenziente, oltre all'esibizione del seno nudo dell'attrice Sylvia Sorrente in un'altra sequenza. Naturalmente entrambe le scene furono pesantemente sforbiciate dalla censura italiana, ma neanche i tagli poterono privare il film di quell'atmosfera malsana e morbosa che lo contraddistingue. Un *climax*, al tempo stesso coinvolgente e sconvolgente.

*Danza macabra* è anche il primo horror dove il protagonista non si salva, ma muore alla fine della storia, stravolgendo così in maniera eversiva il classico lieto fine.

Sempre nel 1963, il regista girò *La vergine di Norimberga*, film con cui anticipò non poche tematiche del thrilling di stampo argentiano, un po' come avrebbe fatto l'anno dopo Mario Bava con *Sei donne per l'assassino*.

*La vergine di Norimberga* è infatti un thriller gotico tratto da un racconto scritto da un non meglio precisato Frank Bogart (probabile pseudonimo della sedicente traduttrice Maddalena

Unsigned Italian posters of *Danza macabra* (1964) and *I lunghi capelli della morte* (1965).

Guy), pubblicato nella collana popolare di tascabili *KKK - I classici dell'orrore*. Guarda caso, la collana — tutti romanzi di autori italiani camuffati dietro pseudonimi anglosassoni, proprio come facevano i registi del *cinéma bis* — era diretta da Marco Vicario, produttore del film e marito dell'attrice protagonista, Rossana Podestà. Ciò conferma anche la stretta parentela esistente in Italia in quegli anni tra cinema di genere e certa stampa popolare (leggi fumetti e gialli a tinte forti), tanto che *La vergine di Norimberga* da romanzetto divenne film, e poi si trasformò in fumetto, grazie al cineromanzo approntato dalla collana *Malia - I fotoromanzi del brivido*.
Il film è una sequela di raccapriccianti omicidi commessi in un cupo castello sulle rive del Reno, da un assassino incappucciato, che risulterà poi essere un uomo reso deforme da esperimenti avvenuti nei *lager* nazisti. Le torture sadiche presenti nella pellicola, perpetrate ai danni di giovani e belle fanciulle (una è martoriata nella vergine di Norimberga, ad un'altra viene fatto mangiare il naso da un topo, applicatole al viso con una gabbia) furono davvero *outré* per l'epoca.
L'anno seguente, una Barbara Steele ancor più sensuale, e dal fascino quanto mai magnetico, fu utilizzata dal regista nei *Lunghi capelli della morte*; tanto che Margheriti può giustamente considerarsi, insieme con Bava e Freda, l'autore che meglio ha saputo valorizzare le doti macabro-sexy dell'attrice. Nei *Lunghi capelli della morte* (anche questo girato in un raggelante bianco e nero) la Steele interpreta il ruolo della figlia di una strega bruciata viva che, dopo essere stata anche lei uccisa, ordisce una fredda e diabolica vendetta dall'oltretomba verso i suoi assassini. Durante un focoso amplesso con Giorgio Ardisson, l'attrice arriva perfino ad esibire i seni nudi, fatto eccezionale per l'epoca. Tutte le sequenze in cui la donna seduce i suoi persecutori, spingendoli al delitto e alla follia, sono permeate di una notevole carica morbosa; estremamente trasgressiva appare poi la rappresentazione delle streghe come i personaggi più positivi della vicenda. Se in *Danza macabra* "il buono" alla fine muore, nei *Lunghi capelli della morte* il regista si spinge oltre: nella storia non esiste alcun protagonista realmente positivo, mentre tutto il film è calato in un'atmosfera fredda, decadente e disperata che si conclude in un allucinato finale di morte.
E' del 1964 anche un curioso *peplum* orrorifico, che Margheriti diresse insieme con l'aiuto regista Ruggero Deodato (in seguito maestro incontrastato del genere "cannibal"): *Ursus, il terrore dei Kirghisi*, interpretato dal bravo Reg Park. Il film, che ricicla in ambito mitologico il tema del Dr. Jekyll e Mr. Hyde, racconta di un mostro che semina il terrore tra due tribù rivali. Ma la soluzione sorprendente è che non esiste un solo mostro, bensì più mostri, in realtà persone comuni trasformate in creature orrende dai sortilegi di una regina-strega (Mireille Granelli). Torna quindi il tema, tipicamente italiano, della donna mostro, bella e crudele, mentre l'umanizzazione e quasi "normalizzazione" del personaggio di Ursus (anch'egli non esente dal trasformarsi in mostro per incantesimo) pare rimandare senz'altro alle tematiche margheritiane.
Seguirono quattro pellicole di fantascienza: *I criminali della galassia*, *I diafanoidi vengono da Marte*, *Il pianetta errante* e *La morte viene dal pianeta Aytin*. Si dovette però attendere il 1968, per assistere al ritorno del regista alle situazioni giallo-horror della *Vergine di Norimberga* con *Nude...si muore*. Si tratta di un buon thriller di ambientazione inglese dove Margheriti anticipa di nuovo temi del futuro giallo argentiano: un assassino in guanti neri si muove in un collegio femminile, uccidendo belle ragazze in provocanti baby-doll, oppure nude sotto la doccia o nella vasca da bagno. L'aspetto erotico è inferiore rispetto ad altri suoi lavori, ma il film risulta piacevole, e la figura dell'assassino, una donna travestita da uomo, è davvero originale.
Del 1969 è il secondo capolavoro di Margheriti, *The Unnaturals - Contronatura*, dove il sesso assume un'esplicitezza dirompente e preponderante. Un film che creò come una sorta di cesura tra il gotico sexy degli anni Sessanta e l'horror erotico degli anni Settanta.
Lanciato sui flani dei quotidiani con la frase: «Edgar Wallace li chiamava "The Unnaturals", Allan Poe "The Spettrus", Hitchcock "The Pervers", noi I Contronatura», e nei trailer dei cinema come «il film che crea un nuovo tipo di

*La vergine di Norimberga* (1964) — Italian photographic poster (left) and American press ad (right).

triangolo: Lei, lei e ... l'altra!», *Contronatura* è un vero e proprio "contenitore" non solo delle tematiche margheritiane, ma anche dell'horror italiano degli anni Sessanta in generale.

In esso Margheriti tornò ad affrontare il tema prediletto del lesbismo, ma con accenti molto più espliciti e scene ancor più audaci, fuso assieme a quello dei fantasmi che uccidono, e inventò un'altra delle sue splendide situazioni claustrofobiche, collocando l'azione all'interno di uno chalet isolato in un bosco, sotto una tempesta allucinante. E' in questo luogo che convergono varie persone, per sfuggire alla pioggia, ed è qui che essi sorprendono due sinistri personaggi intenti in una seduta spiritica. Da questo momento in poi Margheriti, come in *Danza macabra*, fa rivivere ai personaggi una serie di avvenimenti del passato, tutti a base di sesso e morte, per poi travolgerli con un finale soprannaturale, inatteso e terrificante.

Margheriti riesce a rendere mirabilmente il senso del peccato e della colpa, l'idea di un destino crudele, che arriva a travolgere insieme colpevoli e innocenti. Inoltre riesce a sublimare il suo stile particolare e a tessere una morbosa ragnatela di intrecci delittuosi tra personaggi diversi, costruendo un'atmosfera malsana e congelando la tensione fino all'esplosione finale, agghiacciante e terribile. Così facendo Margheriti si conferma uno dei pochi registi italiani capaci di spaventare realmente con una storia di fantasmi, rendendo i suoi spettri tangibili, tutti pervasi da umane passioni e, per questo, più realistici e impressionanti. Da notare come l'enorme ondata di fango che, nel finale, invade la villa anticipi di più di dieci anni la celebre sequenza del fiume di sangue dello *Shining* di Kubrick.

Dopo aver posto in modo così perfetto la parola fine all'horror anni Sessanta, Margheriti inaugurò egregiamente il decennio successivo con la rielaborazione del suo primo capolavoro, *Danza macabra*, cui dette il nuovo titolo di *Nella stretta morsa del ragno*. E bisogna dire che si tratta di uno dei pochi casi in cui un *remake* non risulta per niente inferiore all'originale. Anzi il film, pur ricalcando fedelmente (anche nei dialoghi) lo schema della prima pellicola, presenta alcune importanti variazioni sul tema. Prima fra tutte la scelta di far interpretare il ruolo di Edgar Allan Poe a Klaus Kinski, che offre proprio qui una delle sue interpretazioni migliori, folle e delirante. Innovativi anche l'uso del colore, finalizzato a rafforzare l'atmosfera gotica, e l'estremo barocchismo nella composizione dell'immagine, con cui il regista sa costruire un clima malato e allucinante, tale da catturare esemplarmente lo spirito di Poe. Al di là delle citazioni da vari suoi racconti (*Berenice*, *Il ritratto ovale*), l'essenza romantico-macabra dell'opera dello scrittore americano pare trasudare da ogni fotogramma, catturando inesorabilmente lo spettatore. Stavolta poi Margheriti poté proporre integralmente le sequenze censurate nell'altro film, mentre Michèle Mercier, pur inferiore alla "regina" Barbara Steele, se la cavò bene e con sufficiente sensualità.

Kinski era già stato protagonista di un curioso spaghetti-western di Margheriti, *E Dio disse a Caino...* (1970). Un film che, pur presentando il consueto intreccio western a base di faide e vendette, fu risolto dal regista come si trattasse di un horror, concentrato in un'unica notte e ambientato in un villaggio spazzato dal vento, dove i morti appaiono e scompaiono; la villa del cattivo è arredata come un castello gotico e il protagonista sembra più uno spettro che un giustiziere. Del resto, già nel 1968, Margheriti aveva diretto un altro western gotico, *Joko invoca Dio... e muori!*, caratterizzato da frequenti spunti visuali e scenografici al limite del *fantastique*.

Fu però solo nel 1973 che il regista tornò per l'ultima volta al gotico sexy con *La morte negli occhi del gatto*, interpretato dalla coppia scandalo del periodo, Serge Gainsbourg e Jane Birkin, appena reduci dall'aver cantato la censuratissima e "caldissima" *Je t'aime...moi non plus*. Ingiustamente sottovalutato, il film è, invece, interessante per la cupa atmosfera gotica che riesce a creare e per il solido intreccio morboso tra i personaggi. Peccato solo che il clima malsano, intessuto con la consueta bravura dal regista, serva qui da sfondo per una vicenda gialla abbastanza usuale, a base di omicidi perpetrati in un castello da un assassino che vuole impadronirsi della "solita" eredità.

Nello stesso anno, il regista fece una breve in-

Barbara Steele as Elizabeth in *Danza macabra* (1964).

cursione nel filone boccaccesco con *Finalmente le Mille e una notte*, dove si divertì ad inserire elementi fantastici, come nella scena in cui l'avvenente Barbara Bouchet amoreggia con un uomo invisibile!

Poco a suo agio coi thrilling moderni degli anni Settanta, Margheriti si riaccostò all'horror solo nel 1974, grazie a due produzioni targate Andy Warhol, *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein* e *Dracula cerca sangue di vergine e... morì di sete!!!* Un piccolo mistero circonda questi due film (entrambi interpretati dall'attore feticcio di Warhol, Joe Dallesandro), che all'estero circolarono firmati da Paul Morrissey, mentre nelle copie italiane la regia risultava attribuita a Margheriti-Dawson. Pare, comunque, che le due pellicole, peraltro co-prodotte da Carlo Ponti, siano state girate quasi totalmente da Margheriti, e ciò sarebbe confermato da alcune tematiche presenti, che rimandano al regista italiano. Ad esempio, le figure dei bambini-mostro del barone Frankenstein e l'atmosfera sessuale, marcata e malinconica, che permea provocatoriamente *Il Mostro è in tavola*, appartengono sicuramente all'universo di Margheriti, così come certi avvolgenti movimenti di macchina. Oltretutto, in *Dracula cerca sangue di vergine*, compaiono esplicite scene di amore incestuoso tra sorelle (le sensuali Stefania Casini e Dominique Darel), censurate però nelle copie italiane, un incontestabile rimando alle provocazioni sessuali dei primi horror di Margheriti.

Queste due pellicole, purtroppo, rappresentano l'ultimo tentativo di Margheriti di accostarsi all'horror. Dopo di esse, il regista ha preferito dedicarsi ai film fanta-avventurosi, con l'unica eccezione dell'horror cannibalico *Apocalypse domani* (1980). E ha lasciato così il rimpianto per un autore che aveva saputo infondere una sua personale poetica al gotico nostrano, creandosi uno stile efficace e personale che gli permetteva di tessere gelidi intrecci, descritti con un distacco quasi documentaristico, sebbene scossi da imprevedibili esplosioni romantico-morbose. Un regista che ha sempre dimostrato, comunque, un grande amore per il cinema.

INTERVISTA

**Il gotico *Danza macabra* è il suo primo film dell'orrore. Com'è nata l'idea del film?**

L'idea è di Sergio Corbucci, che avrebbe voluto dirigerlo ma, a causa di altri impegni, non ha potuto. Eravamo molto amici, Sergio e io; ci incontrammo con il produttore Giovanni Addessi e io presi in mano il film. E' una storia che mi affascinò subito, appena la lessi, e feci pochissimi cambiamenti al copione, che era di Bruno Corbucci e Gianni Grimaldi. La lavorazione del film durò due settimane e un giorno, ma l'ho girato con quattro o cinque macchine da presa, che è una mia mania e mi consente di realizzare i miei film con poco tempo a disposizione. Ho avuto anche la fortuna di avere uno straordinario attore come Georges Rivière, che poi ha fatto con me anche *La vergine di Norimberga*. Raramente ho trovato un attore tecnicamente preparato come lui. Una lavorazione velocissima, quindi, ma interessante; e poi il film, a quei tempi, è stato molto coraggioso, dal momento che trattava una storia di rapporti omosessuali tra donne. Mi ha dato delle grosse soddisfazioni, al punto che quasi dieci anni dopo l'abbiamo rifatto, col titolo *Nella stretta morsa del ragno*, ed è meno bello. Era giusto come film ma, purtroppo, era a colori, e il colore non aiuta questo genere di film. Aiuta senz'altro l'horror puro, ma non il gotico, che deve essere in bianco e nero.

**Nella *Vergine di Norimberga*, lei unisce gli stilemi del gotico con una forte componente giallo-thrilling. E' un fatto voluto?**

Sì. L'idea l'ho presa da un romanzo giallo di Frank Bogart, e mi è venuto di ambientare l'inizio come in un luogo fuori dal tempo, in un castello cinquecentesco, anche se dopo i titoli di testa, con la partenza di un pezzo jazz, si capisce che siamo in epoca contemporanea. Anche questo è un film girato in poche settimane, tre per l'esattezza, e con diverse macchine da presa. Era la scommessa di realizzare film che andassero in tutto il mondo, ma a costi contenuti. Del resto tutti i miei film, anche quelli minori, sono sempre usciti nelle sale cinematografiche, ovunque.

***Nude... si muore* è un film curioso, che anticipa i successivi thriller di Dario Argento...**

Sì, non è più un film gotico, anche se c'è un'ambientazione strana, inquietante, ed è proprio nella linea dei film che avrebbe fatto Argento. Ritorno, invece, al gotico con *I lunghi capelli della morte*, *Contronatura* e, in seguito, anche con *La morte negli occhi del gatto*. La storia di *Contronatura* si chiamava *Trans* ed era incentrata su una seduta spiritica che evoca fantasmi del passato. C'era dentro un senso di claustrofobia, un clima morboso, e ho cercato di inventare un'altra dimensione, parallela a quella reale.

**Rispetto a *Danza macabra*, il rifacimento *Nella stretta morsa del ragno* insistite di più sull'aspetto erotico...**

E' necessario rapportare tutto ai tempi in cui i

Margaret Robsham (as lesbian Julia) and Barbara Steele in *Danza macabra*.

Mirko Valentin as the disfigured Robert Hunter and Rossana Podestà as Mary in the Iron Maiden from *La vergine di Norimberga* (1964).

film sono stati realizzati. Anzi, l'aspetto erotico è forse più forte in *Danza macabra*, anche se meno evidente. E' raccontato in una chiave diversa, ma più morbosa.

**Lei ha lavorato con due attori emblematici del gotico italiano, Barbara Steele e Christopher Lee. Un'impressione su di loro?**

Barbara è sicuramente una delle attrici più importanti in questo genere di film. Era straordinaria. Christopher Lee, invece, è un attore affascinante, parla correttamente italiano, essendolo di origine, ed è una persona dolcissima, molto lontana dai personaggi che interpretava.

**Qual è stato il suo ruolo effettivo in *Dracula cerca sangue di vergine e... morì di sete* e in *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein*?**

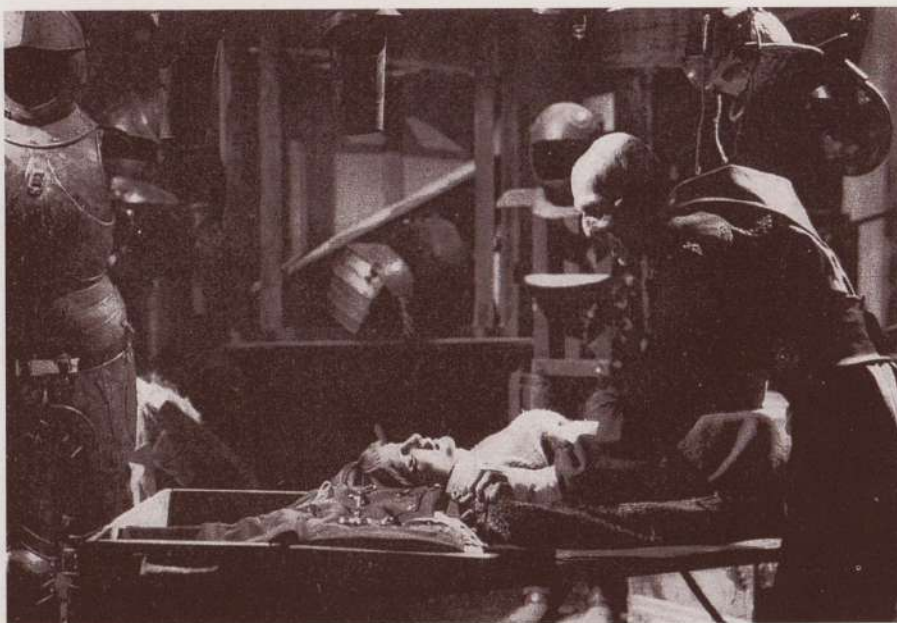
Sono entrambi film nati senza copione, con una specie di scaletta e basta. Morrissey e Warhol venivano da *Trash* e da altri film underground, realizzati così, sul set, parlando con gli attori, divertendosi e inventando di volta in volta. Qui però c'era da raccontare un film in costume, una storia, ed era anche un film in 3-D, parlo de *Il mostro è in tavola*. Allora il mio intervento, all'ultimo momento, è avvenuto su richiesta del produttore Carlo Ponti, che mi ha chiamato perché vedeva come stavano andando le cose: c'era il rischio di non fare un film commerciale e di non avere neanche il metraggio sufficiente per concludere la pellicola. La regia l'abbiamo fatta insieme, Morrissey e io; personalmente mi sono occupato degli effetti speciali e del 3-D. C'erano delle cose orrende (ride), ma divertenti. I film erano due commedie horror e sono andati molto bene. Rambaldi ha lavorato molto, soprattutto in *Dracula cerca sangue di vergine*, che è uno degli ultimi film da lui realizzati in Italia.

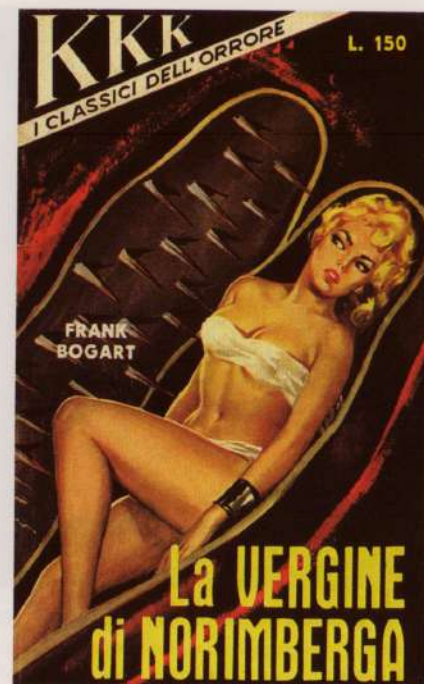
**In tutta la sua filmografia sono sempre presenti tematiche fantastiche e horror, anche in film di tutt'altro genere. Qual è la sua concezione rispetto a questi argomenti?**

E' una domanda molto curiosa, perché è una cosa che io ho molto dentro e non c'entra niente con il cinema. Mi ha sempre profondamente affascinato, questo mondo fantastico; credo alle presenze e ad altre dimensioni, e quando le racconto, le racconto forse sorridendo, però ci credo. Ho sempre creduto che forse c'è un'aldilà, per cui questo mi dà, innanzitutto, la non paura della morte e poi spero sempre che sia vero, che sia un'aldilà affascinante. Sono convinto che se noi occidentali fossimo stati abituati, invece che a temere la morte, ad amarla, a trovare la formula per amarla, ci avvicineremmo senza paura ad essa e sarebbe bellissimo. E' chiaro che qualcosa di tutto questo è finito anche nei miei film. Per esempio *E Dio disse a Caino*, con Klaus Kinski, è un western sul solito tema della vendetta, ma ha una carica diversa, angosciante; si svolge tutto in una notte e tutti i morti sono sempre ritrovati ognuno in un modo diverso. E' un modo di raccontare un mondo fantastico ed è una scelta che si fa da ragazzo e poi rimane: io sono cresciuto con i fumetti, i grandi romanzi d'avventura, i gialli, Edgar Allan Poe.

When we think about the erotic transgressiveness of Italian horror movies, the first name that comes to our minds is Bava's, as he was able to break the sexual taboo of sado-masochism. One must not forget, though, that it was Antonio Margheriti who first faced another scandalous topic, which had until then only timidly grazed the cinema: Sapphic love.

The film with which Margheriti defied censorship by overtly showing a Sapphic sex intercourse was *Danza macabra* (*Castle of Blood*, 1963), his best-known, most beautiful and most original work, even though Margheriti's contribution with his effective style to Italian horror in the Sixties was on the whole fundamental.

Born in Rome on September 19, 1930, he began directing in 1960, initially working under the pseudonym Anthony Daisies, later changed into

The insane executioner in his torture chamber with Mary in *La vergine di Norimberga*.

*La vergine di Norimberga* — Italian "fotobusta" and the paperback cover illustrated by Renato Caroselli for the novel written by Frank Bogart in 1960 which inspired Margheriti's movie.

Anthony M. Dawson, after discovering that in the States "daisies" was synonymous with "homosexuals". At the beginning he devoted himself to making space-operas (*Space men*, *Il pianeta degli uomini spenti*), shot on limited budgets, yet showing original intuition.

The director's best year, though, is 1963, when he makes two masterpieces of Italian Gothic. First of all, *Castle of Blood*, interpreted by Barbara Steele and Silvano Tranquilli, the latter in the role of Edgar Allan Poe.

The film was in fact begun by Sergio Corbucci (who later directed the most violent and bizarre among spaghetti-westerns), but he, due to other engagements, had to give it up soon, and Margheriti took over. Shot in wonderful, atmospheric black and white, Margheriti's film starts from one of the most original premises in Italian horror: making the protagonist a passive spectator of macabre and frightening events, just like the spectator sitting in the disquieting darkness of the theatre, thus ensuring a deeper involvement on part of the spectator himself. Drawing inspiration from the creepy atmospheres in Edgar Allan Poe's stories, the screenplay — written by Giovanni Grimaldi and Bruno Corbucci, authors of another film version of a Poe story (*House of Usher*) with *Horror of the Blancheville Monster*, directed by Alberto De Martino — tells about the imaginary encounter, in a London pub, between the writer and a young admiring journalist, to whom he proposes to spend the night of the dead in the castle of his friend, Sir Blackwood, whence nobody seems to have returned alive. The journalist accept Poe's offer, and soon discovers, at his own expense, that the castle is inhabited by the ghosts of those who once met violent death there. After powerlessly looking at the sex-and-death events which are re-lived by the ghosts, he will have to face their need to feed with his blood in order to continue their pseudo-existence.

Extremely bold for its time, the film includes one of the first explicit lesbian intercourses in the cinema, between Margaret Robsham and a sensuous Barbara Steele as her unwilling victim. In another scene, actress Sylvia Sorrente shows her naked breasts. Of course, both scenes were cut by Italian censorship, yet the film managed to keep its morbid, unhealthy atmosphere. This was a climax, at the same time involving and astonishing. *Castle of Blood* can also be considered the first horror movie where the protagonist does not make it. He, in fact, dies at the end of the story, thus revolutionizing the classic happy ending.

Still in 1963, the director shot *La vergine di Norimberga* (*Horror Castle*), with which he anticipated several themes found in the later Italian thrillers, in the same way as Mario Bava would do with *Blood and Black Lace*.

*Horror Castle* is in fact a Gothic thriller based on a short story written by a Frank Bogart (probably a pseudonym of translator Maddalena Guy), which had been published in the popular pocket series *KKK - I classici dell'orrore*. This series — which included novels written by Italian authors hiding under English pseudonyms, just like the Italian exploitation filmmakers — was edited by Marco Vicario, the producer of the movie and the husband of starring actress Rossana Podestà. This confirms the close relationship, during those years, between the "genre" cinema and some popular literature (particularly mystery comics and novels), so that the novelette *La vergine di Norimberga* became a film and was later turned into "fumetti", its frames being rearranged for the horror series *Malia - I fotoromanzi del brivido*.

The film tells of a series of horrible homicides

Cover of "cineromanzo" *Malia* (1965).

Italian "fotobusta". The illustrations in all lobby cards on these pages are by Enrico De Seta.

committed in a gloomy castle on the banks of the Rhine by a hooded murderer. It is later revealed that he is a man deformed by experiments made in Nazi lagers. The incredibly sadistic tortures shown in the movie suffered by young and beautiful girls (one is mangled inside the Iron Maiden, another has her nose eaten up by a rat coming out of a cage which has been attached to her face) are really *outré* for that time.

The following year, an even more sensuous Barbara Steele was employed by the director in *I lunghi capelli della morte* (*The Long Hair of Death*). In fact Margheriti, together with Bava and Freda, best exploited Steele's sexy-macabre talent. In the *Long Hair of Death* (once again shot in ghastly black and white), Steele plays the role of the daughter of a witch burned at the stake. After having been killed too, she takes her posthumous revenge on her murderers. During a hot intercourse with Giorgio Ardisson, the actress even exposed her naked breasts, which was exceptional at that time. All the sequences in which the woman seduces her persecutors, pushing them to murder and madness, are heavily morbid. Extremely transgressive is also the portrayal of the witches as the most positive characters in the story. Whereas at the end of *Castle of Blood* the good character died, in the *Long Hair of Death* the director goes even further: there is no positive character in the story, while the atmosphere of the whole movie is chilly, decadent and desperate, which concludes with a hallucinated deadly ending.

Still in 1964, in collaboration with Ruggero Deodato (who will later become the undisputed master of the "cannibal" genre), Margheriti directed a peculiar peplum-horror movie, *Ursus, il terrore dei Kirghisi* (*Hercules, Prisoner of Evil*), interpreted by Reg Park. Recycling the Dr. Jekyll-Mr. Hyde theme in a mythological environment, the film tells about a monster who terrorizes two rival tribes. The most surprising thing, though, is that there is not one, but several monsters, who are in fact common people transformed by a cruel witch-queen (Mireille Granelli). The Italian theme of the beautiful yet cruel monster-woman thus returns, whereas the "humanization" of the heroic character, Ursus/Hercules (who will himself turn into a monster), seems to be typical of Margheriti's works.

The director would go back to the mystery and horror seen in *Horror Castle* in 1968, with *Nude... si muore* (*The Young, the Evil, and the Savage*). This is a good thriller set in England, in which Margheriti once again anticipates the themes found in later Dario Argento thrillers. The murderer, in fact, wears black gloves, and acts in a girls' dormitory, killing beautiful babes dressed in provocative baby dolls, or naked under the shower or in the bath-tub. The erotic aspect is less evident, yet the film is pleasant, and the murderer figure, a woman dressed up as a man, is certainly original.

1969 is the release date for Margheriti's second masterpiece, *The Unnaturals - Contronatura*, where sex becomes pivotal. This film created a sort of gap between the sexy-gothic of the Sixties and the erotic horror of the Seventies.

Advertised in newspapers with words like «To Edgar Wallace they were "The Unnaturals", to Allan Poe, "The Spettrus", to Hitchcock, "The Perverts", and to us, *I Contronatura*,» and in trailers as «The film that creates a new kind of triangle: Two women and... yet another woman!,» *The Unnaturals* is a veritable epitome not only of Margheriti's themes, but of the whole Italian horror genre of the Sixties.

In it, Margheriti once again faces his beloved lesbian theme, yet with more explicit accents and with bolder scenes, mixed with the theme of ghost murderers. Besides that, the director invents yet another wonderfully claustrophobic situation inside an isolated chalet in a wood,

Giorgio Ardisson, Halina Zalewska, and Barbara Steele in *I lunghi capelli della morte*.

during a powerful storm. In this place, different people gather, to find shelter from the rain, and it is here they met with two sinister characters during a seance. From this moment on, Margheriti, as he had done in *Castle of Blood*, makes the characters relive a series of past events, all of them dealing with sex and death, to finally strike them with a surprising supernatural, unexpectedly terrifying ending.

Margheriti masterfully renders the sense of sin and guilt, the idea of a cruel fate who involves the guilty as well as the innocent ones. Besides, he manages to weave, in his inimitable style, a morbid web of murderous events amongst different characters, by building an unhealthy atmosphere and by congealing the tension until the final, horrifying explosion. Thus, Margheriti confirms to be one of the few Italian directors capable of really scaring the audience with a ghost story, as he manages to make his ghosts tangible, pervaded with human passions, and, because of this, more realistic and impressive. It has to be noted that the final mud wave that hits the mansion anticipates by over ten years the celebrated "blood flood" sequence in Stanley Kubrick's *The Shining*.

After having so perfectly concluded the horror of the Sixties, Margheriti ably inaugurated the following decade with a re-elaboration of his first masterpiece, *Castle of Blood*, giving it the new title *Nella stretta morsa del ragno* (*Web of the Spider*). This is one of the very few cases in which a remake is not inferior to the original movie. On the contrary the film, although closely following (in the dialogues as well) the outline of its predecessor, offers some notable variations on the same theme. First of all, the choice of Klaus Kinski in the role of Edgar Allan Poe. The German actor offers here one of his best performances ever, crazy and delirious as he is. The use of color is also innovative, employed to reinforce the Gothic atmosphere, as is the baroque quality of compositions, with which Margheriti manages to build up an hallucinated mood which perfectly reinterprets Poe's spirit. Besides quoting from various stories (*Berenice*, *The Oval Portrait*), the macabre-romantic essence of the American writer's works seems to pervade every single frame, inexorably capturing the spectators. This time, then, Margheriti was able to use the scenes that had been cut in the previous movie, and Michèle Mercier (although inferior to "Queen" Barbara) is sufficiently sensuous.

Kinski had already been the protagonist of a peculiar spaghetti-western by Margheriti, *E Dio disse a Caino* (*And God Said to Cain*, 1970). A film which, though presenting the usual western plot based on feuds and vengeance, is treated by the director like a horror movie, concentrated in one only night and set in a wind-swept village, where the dead appear and vanish; the baddie's villa is furnished like a Gothic castle, and the protagonist looks more like a spectre than he does an avenger. By the way, in 1968 Margheriti had already directed another Gothic western, *Joko invoca Dio... e muori!* (*Vengeance*), characterized by frequent visual and scenographic solutions bordering the fantastique.

In 1973, the director deals with sexy-Gothic for the last time with *La morte negli occhi del gatto* (*Seven Dead in the Cat's Eyes*), interpreted by the scandalous couple formed by Jane Birkin and Serge Gainsbourg, fresh from the hot success of *Je t'aime... moi non plus*. Unfairly undervalued, the film is, instead, interesting on account of the sombre Gothic atmosphere which it manages to create, and of the solid, morbid thread which connects the characters. Too bad that the unhealthy web, woven with the usual mastery by the director, is here but the background for a rather banal mystery, rotating around homicides committed in a castle by a murderer who wants to take possession of the "usual" heritage.

That same year, the director tackled the "boccaccesco" genre with *Finalmente le Mille e una notte*, where enjoyed himself by inserting fantastic elements, as in the episode in which Barbara Bouchet makes love to an invisible man. Uneasy with the thrillers of the Seventies, Margheriti went back to the horror genre only in 1974, thanks to two Andy Warhol productions, *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein!* (*Flesh for Frankenstein*), and *Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete* (*Blood for Dracula*). A sort of mystery surrounds these two movies (both interpreted by Warhol's fetish actor, Joe Dallesandro), as abroad they were attributed to Paul Morrissey, whereas Italian cop-

Margaret Robsham (as Julia) and Giovanni Cianfriglia (as Herbert) in *Danza macabra*.

Half-naked Sylvia Sorrente in an erotic scene from the uncut French edition of *Danza macabra*.

ies credited Margheriti-Dawson with their direction. It seems, though, that the two films (co-produced by Carlo Ponti), were almost entirely shot by Margheriti, which would be confirmed by some themes typical of the Italian director. For instance, the figures of Baron Frankenstein's monster-children, and the sexy atmosphere, heavy and melancholic, which provocatively permeates *Flesh for Frankenstein*, certainly belong in Margheriti's universe, as well as certain enfolding camera movements. Besides that, in *Blood for Dracula* there are explicit scenes of incestuous love between sisters (the sensuous Stefania Casini and Dominique Darel). These are a definite reference to Margheriti's early horror movies.

These two films, unfortunately, are Margheriti's last efforts in the erotic horror field. After them, the director will prefer devoting himself to adventure-fantasy films, with the one exception of the cannibal-horrific *Apocalypse domani* (1980). The horror genre still misses the director who had managed to create his own Gothic poetics, to generate a personal and effective style which enabled him to write screenplays he would then visualize with a documentary-like detachment, agitated by unpredictable romantic-morbid explosions. A director who has, anyway and anyhow, shown a great love for the cinema.

INTERVIEW

**The Gothic *Castle of Blood* is your first horror movie. How was it born?**

Sergio Corbucci had the original idea. He would have liked to direct it himself, but, due to other engagements, he wasn't able to. We were close friends, Sergio and I. We met with producer Giovanni Addessi, and I decided to make the movie. The story fascinated me as soon as I read it, and I made very few changes to the script, which was written by Bruno Corbucci and Gianni Grimaldi. The filming lasted two weeks and a day, but I filmed it with four or five different cameras, which is a mania of mine, allowing me to make my movies in a short time. I was lucky enough to have an extraordinary actor like Georges Rivière, who would later interpret *Horror Castle* as well. Rarely have I found an actor so technically clever like him. It was a very quick job, but a very interesting one. At that time, the movie was a very bold one, as it dealt with a homosexual relationship between women. I was very satisfied with it, so that ten years later we remade it, with the title *Web of the Spider*, but that was not as beautiful as the original one. It was fine as a movie, but unfortunately it was in color, and color doesn't help this kind of movies. It certainly helps pure horror, but not Gothic, which has to be in black and white.

**With *Horror Castle*, you mixed the typical Gothic style with a strong mystery-thriller component. Was it deliberate?**

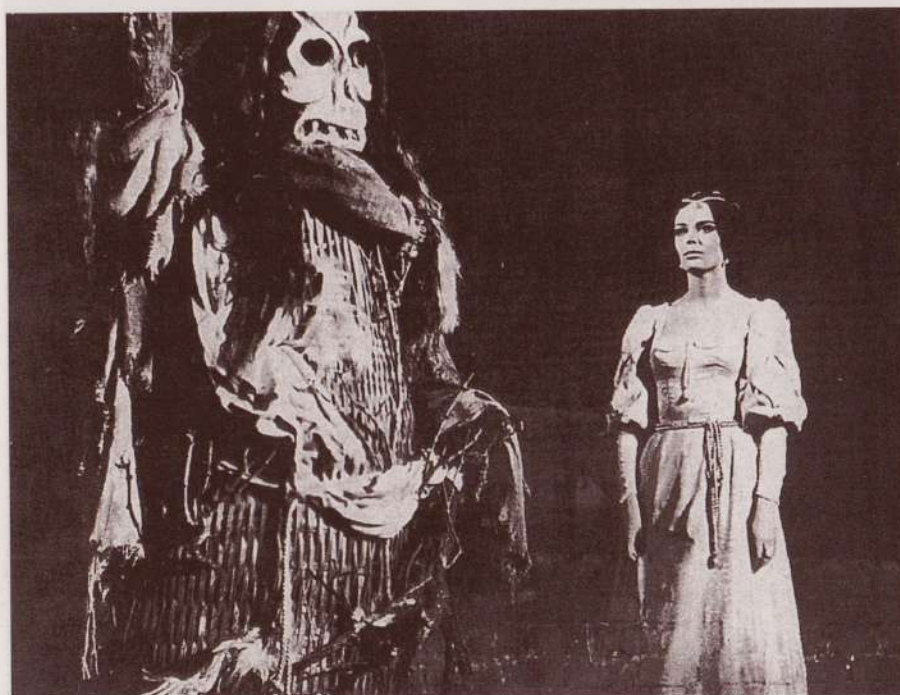
Yes. I got the idea from a Frank Bogart novel, and I thought I would set the beginning in an out-of-time place, a 16th-century castle, even though right after the head titles, when a jazz piece starts, you can understand the time is now. This, too, is a movie I filmed in a few weeks — three, to be precise — and with different cameras. We were making movies on small budgets that were to be released all over the world. In fact, all of my movies, even the minor ones, have always been released in theatres everywhere.

***The Young, the Evil, and the Savage* is a curious movie, which anticipates Dario Argento's thrillers...**

It's no longer a Gothic movie, even though the setting is strange, disquieting, in the line of movies Dario Argento would later make. I went back to Gothic with *The Long Hair of Death*, *The Unnaturals - Contronatura*, and later, with *Seven Dead in the Cat's Eyes*. *Contronatura* was originally entitled *Trans*, and dealt with a seance during which ghosts from the past were evoked. There was a sense of claustrophobia, a morbid atmosphere, and I tried to invent another dimension, parallel to the real one.

**Compared with *Castle of Blood*, the erotic element is stronger in the remake *Web of the Spider*...**

Everything has to be considered in the light of the time those movies were made. I think the erotic element is stronger in *Castle of Blood* even though it's less evident. It's told in a different, yet morbider, way.

**You worked with two great actors of Italian**

Barbara Steele as Mary Karnstein in *I lunghi capelli della morte*.

Italian "fotobusta" with Benito Stefanelli and Barbara Steele as Elizabeth Blackwood.

Italian "locandina" by Ferrini.

**Gothic — Barbara Steele and Christopher Lee. What can you say about them?**

Barbara is certainly one of the most important actresses in this kind of movies. She was extraordinary. Christopher Lee is a fascinating actor. He speaks Italian correctly, his origins being Italian, and is a very sweet person, very different from the characters he normally interpreted in horror movies.

**What was your actual role in *Blood for Dracula* and in *Flesh for Frankenstein*?**

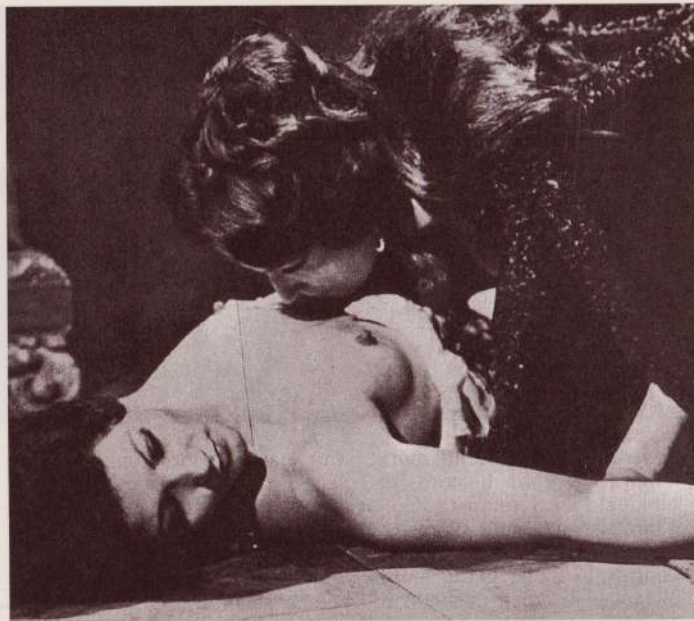
Both movies were born without a script, just a few notes. Morrissey and Warhol had previously made *Trash* and other underground movies which were made like that, directly on the set, talking with actors, having fun and inventing day by day. Here, though, there was a historical movie, there had to be a story, and it was a 3-D movie — I'm referring to *Flesh for Frankenstein*. My intervention came at the very last moment, when producer Carlo Ponti called me because he was worried about the way things were going. The movie was running the risk of not been commercial, and even of not being finished for want of film. We directed it together, Morrissey and I. I dealt with special effects and 3-D. There were some awful things (laughter), but it was fun. The movies were both horror comedies, and did very well. Rambaldi worked a lot, especially on *Blood for Dracula*, and that was one of the last movies he made in Italy.

**In your filmography, fantastic and horror themes are always present, even in movies belonging to different genres...**

This is a most curious question, as these are things I have inside, which have nothing to do with cinema. This fantastic world has always fascinated me. I believe in presences and other dimensions, and when I tell about them, I maybe do that smiling, but I believe in them. I've always believed there maybe is a life after death, so I'm not afraid of death, and I hope it's true, it's a fascinating dimension. I'm convinced that if we, western world people, had been taught to love death, to find the right way to love it, rather than to fear it, we could approach it without any fear, and it would be beautiful. Obviously, something of this ended up in my movies. For instance, *And God Said Cain*, starring Klaus Kinski, is the usual western movie on the theme of vengeance, but has a different, disquieting quality. The whole action takes place in one night, and every single dead body is found in a different way. That is a way to tell about a fantastic world, and it's a choice you make as a boy, which then lasts. I grew up with comics, the great adventure novels, mystery novels, Edgar Allan Poe.

German still with Rossana Podestà helping one of the victims in *La vergine di Norimberga*.

Lorsque nous pensons à la transgressivité érotique de l'horror italien, le premier nom qui nous vient à l'esprit est celui de Bava, pour le merite indubitable d'avoir su enfreindre le tabou sexuel du sado-masochisme. Mais il ne faut pas oublier qu'Antonio Margheriti affronta le premier un autre argument scandaleux, jusqu'alors seulement effleuré avec prudence au cinéma: l'amour saphique.

Avec *Danse macabre* en 1963, Margheriti défia la censure en montrant clairement une étreinte lesbienne. Probablement son œuvre la plus fameuse, belle et originale, même si nous ne devons pas oublier l'apport que ce réalisateur sut

Karin Field and Irina Maleeva in a cut sequence from *Nella stretta morsa del ragno* (1971), drawn from a *Cinestop* magazine issue.

donner, avec son style vraiment efficace et personnel, pendant toutes les années Soixante au fantastique italien.

Né à Rome le 19 septembre 1930, il entreprit la carrière de cinéaste à partir de 1960, se cachant initialement sous le pseudonyme de Anthony Daisies, puis changé en Anthony M. Dawson, après avoir découvert qu'aux Etats-Unis *daisies* était synonyme d'homosexuels. Au début, il se consacra surtout à la réalisation de space-operas (*Space men*, *La Planète des hommes perdus*), tournées avec un budget très réduit, mais pleines d'intuitions géniales et effets spéciaux d'impact remarquable, malgré les moyens modestes.

Mais c'est en 1963 qu'il réalisa deux véritables chefs-d'œuvre du gothico-sexy à l'italienne. Le premier d'entre eux, *Danse macabre*, interprété par Barbara Steele et Silvano Tranquilli, ce dernier dans le rôle d'Edgar Poë.

En réalité le film fut commencé par Sergio Corbucci (comme par hasard auteur de western-spaghetti parmi les plus violents et bizarres), mais qui dut, à cause d'autres engagements, abandonner presque immédiatement les reprises, passant le relais à Margheriti. Tournée en un splendide noir et blanc lugubre, la pellicule de Margheriti démarre d'une idée de base parmi les films d'horreur italiens les plus originaux: faire du protagoniste de l'histoire un spectateur passif des évènements macabres et terrifiants, comme le spectateur assis dans l'obscurité pas très rassurante de la salle, déclenchant ainsi un processus d'implication encore plus efficace.

Prenant l'idée des atmosphères angoissantes de certains récits d'Edgar Poë, l'histoire — écrite par Giovanni Grimaldi et Bruno Corbucci, auteurs successivement d'une autre transposition filmique intéressante d'une nouvelle de Poë (*Chute de la maison Usher*) avec *Horror* (*Manoir de la terreur*), dirigé par Alberto De Martino — narre la rencontre imaginaire, dans une taverne londonienne, de l'écrivain maudit avec un jeune journaliste son admirateur, auquel il propose un defi singulier: passer la nuit des morts dans le manoir de son ami Sir Blackwood, dont on dit que personne n'en ait jamais sorti vivant. Après avoir accepté le pari, le journaliste découvre bien vite, à ses dépens, que le château est habité par les fantômes de ceux qui, dans le lugubre édifice, avaient subi autrefois une mort violente; après avoir assisté, impuissant, à la répétition des évènements mystérieux de sexe et de mort revécus par les spectres eux-mêmes, il devra ensuite affronter leur nécessité de se nourrir de son sang pour continuer leur existence larvaire.

Très audacieux pour l'époque, le film enregistre une des premières étreintes lesbiennes explicites à l'écran entre Margaret Robsham et Barbara Steele, sa victime pas toujours consentante, outre à l'exhibition d'un sein nu de l'actrice Sylvia Sorrente dans une autre séquence. Naturellement, les deux scènes furent énormément coupées par la censure italienne, mais même les coupures ne pouvaient priver le film de cette atmosphère malsaine et morbide qui l'imprègne: un climax en même temps entraînant et bouleversant.

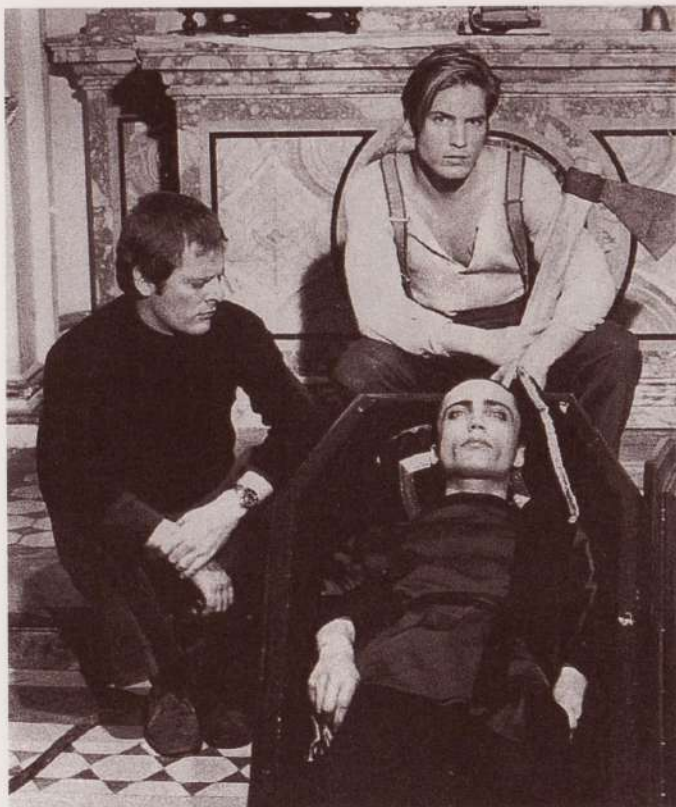
*Danse macabre* est aussi le premier horror où le protagoniste n'a pas la vie sauve, mais meurt à la fin de l'histoire, bouleversant ainsi de manière éversive le classique dénouement heureux.

Toujours en 1963, le metteur en scène tourna la *Vierge de Nuremberg*, où il anticipa plusieurs thématiques du thrilling façon Dario Argento, un

Karin Field with Irina Maleeva and Peter Carsten's hand in *Nella stretta morsa del ragno*.

British publicity still with Klaus Kinski and Marcella Michelangeli in *E Dio disse a Caino...* (1970).

peu comme l'aurait fait Bava avec *Six femmes pour l'assassin*.
*La Vierge de Nuremberg* est en fait un thriller gothique extrait d'un récit écrit par un certain Frank Bogart (pseudonyme probable de la soi-disant traductrice Maddalena Guy), publié dans la collection populaire de poche *KKK - I classici dell'orrore*. En effet, la collection — tous des romans d'auteurs italiens camouflés derrière des pseudonymes anglo-saxons, justement comme le faisaient les metteurs en scène du cinéma bis — était dirigée par Marco Vicario, producteur du film et mari de l'actrice protagoniste, Rossana Podestà. Cela confirme aussi l'étroite parenté existant en Italie en ces années-là entre le cinéma de genre et certaine presse populaire (B.D. et policiers haut en couleur) si bien que la *Vierge de Nuremberg* de feuilleton devint un film et se transforma ensuite en B.D., grâce au ciné-roman réalisé par la collection horror *Malia - I fotoromanzi del brivido*.
Le film est une kyrielle de meurtres affreux perpétrés, dans un sombre château sur les bords du Rhin, par un assassin encapuchonné, qui résultera être, ensuite, un homme ayant été déformé par des expériences survenues dans les lagers nazis. Les tortures sadiques présentées dans la pellicule, infligées sur de belles jeunes filles (une est martyrisée dans la vierge de Nuremberg et une autre a le nez devoré par un rat appliqué sur le visage avec une cage), sont vraiment outrées pour l'époque.
L'année suivante, Barbara Steele encore plus sensuelle et au charme on ne peut plus magnétique, fut utilisée par le réalisateur dans *I lunghi capelli della morte* (*La Sorcière sanglante*); si bien que Margheriti peut justement se considérer, avec Bava et Freda, l'auteur qui a su valoriser le mieux les qualités macabro-sexy de l'actrice. Dans la *Sorcière sanglante* (celui-ci tourné aussi en un noir et blanc glacial), Steele interprète le rôle de la fille d'une sorcière brûlée vive qui, après avoir été tuée elle aussi, prépare une vengeance froide et diabolique de l'outre-tombe envers ses assassins. Pendant une étreinte fougueuse avec Giorgio Ardisson, l'actrice exhibe même ses seins nus, fait exceptionnel pour l'époque. Toutes les séquences où la femme séduit ses persécuteurs, les poussant au crime et à la folie, sont imprégnées d'une charge morbide remarquable; la représentation des sorcières apparaît extrêmement transgressive: elles sont les personnages les plus positifs de l'histoire. Si dans *Danse macabre* le "bon" meurt à la fin, dans la *Sorcière sanglante* le metteur en scène va plus loin: dans l'histoire, il n'existe aucun protagoniste positif, alors que tout le film est imprégné d'une atmosphère décadente et désespérée, qui se termine par une fin hallucinante de mort.
Un curieux peplum horror est aussi de 1964. Margheriti le dirigea avec son assistant Ruggero Deodato (devenu par la suite le maître incontesté du genre "cannibale"): *La Terreur des Kirghiz*, interprété par le bon Reg Park. Le film, qui recycle dans le domaine mythologigue le thème du Dr. Jekyll et Mr. Hyde, raconte d'un monstre séminant la terreur entre deux tribus rivales. Mais la solution surprenante est qu'il n'existe pas un seul monstre mais plusieurs, en réalité des gens communs transformés en horribles créatures par les sortilèges d'une reine-sorcière (Mireille Granelli). Donc le thème typiquement italien de la femme monstre, belle et cruelle revient alors que l'humanisation et presque la "normalisation" du personnage d'Ursus (se transformant lui aussi en monstre par enchantement) paraît se rapporter, sans aucun doute, aux thématiques de Margheriti.
Il faudra attendre 1968 pour assister au retour du realisateur aux situations thrilling-horror de la *Vierge de Nuremberg* avec *Nude... si muore* (*Le Sadique de la 13ème heure*). Il s'agit d'un bon thriller de milieu anglais, où Margheriti anticipe à nouveau les thèmes du thrilling à la Dario Argento: un assassin aux gants noirs agit dans un pensionnat, tuant de belles filles en baby-doll provocants ou bien nues, sous la douche ou dans la baignoire. L'aspect érotique est inferieur par rapport aux autres œuvres du cinéaste, mais le film est agréable et la figure de l'assassin, une femme déguisée en homme, est originale.
Le second chef-d'œuvre de Margheriti, *The Unnaturals - Contronatura*, où le sexe assume une explicitation éclatante et prépondérante est de 1969. Un film qui créa comme une sorte de césure entre le gothico-sexy des années Soixante et l'horror érotique des années Soixante-dix.

German still with Michèle Mercier and Anthony Franciosa in *Nella stretta morsa del ragno*.

*Dracula cerca sangue di vergine e... morì di sete!!!* (1974) — Co-director Paul Morrissey with Joe Dallesandro (as Mario, the sex-mad gardener), and Udo Kier (as Count Dracula) on the set (left); Udo Kier as the vampire with Stefania Casini as Rubinia (right).

Lancé par le pavé de presse avec la phrase: «Edgar Wallace les appelait "The Unnaturals", Allan Poë "The Spettrus", Hitchcock "The Pervers", nous *I Contronatura*», et dans les trailers des cinémas comme «le film qui crée un nouveau type de triangle: elle, elle et... l'autre!», *Contronatura* est un véritable pot-pourri non seulement des thématiques de Margheriti, mais aussi de l'horror italien des années Soixante.
En ce dernier, Margheriti affronta à nouveau le thème préféré du lesbisme, mais avec des accents plus explicites et des scènes encore plus audacieuses, mêlé à celui des fantômes qui tuent; et il s'inventa une autre de ses splendides situations de claustrophobie: l'intérieur d'un chalet isolé dans un bois, pendant une tempête hallucinante. C'est dans cet endroit que plusieurs personnes se rejoignent pour se protéger de la pluie, et c'est ici qu'ils surprennent deux louches individus absorbés dans une séance de spiritisme. A partir de ce moment-là, Margheriti, comme dans *Danse macabre*, fait revivre aux personnages une série d'évènements du passé, tous à base de sexe et de mort, pour les emporter ensuite vers un final surnaturel, inattendu et terrifiant.
Margheriti réussit à rendre admirablement le sens du péché et de la culpabilité, l'idée d'un destin cruel qui arrive à entraîner ensemble coupables et innocents. En outre, il réussit à sublimer son style très particulier et à tisser une toile d'araignée morbide d'intrigues criminelles entre les divers personnages, construisant une atmosphère malsaine et congélant la tension jusqu'à l'explosion finale, effroyable et terrible. Faisant ainsi Margheriti se confirme un des rares metteurs en scène italiens capables d'épouvanter réellement avec une histoire de fantômes, rendant ses spectres tangibles, tous envahis de passions humaines et pour cela plus réalistes et impressionnants. Il faut noter comment l'énorme vague de boue qui, à la fin, inonde la villa, anticipe de plus de dix ans la célèbre séquence du fleuve de sang dans *Shining* de Kubrick.
Après avoir mis fin, de façon si parfaite, à l'horror des années Soixante, Margheriti inaugura la décennie suivante avec la réélaboration de son premier chef-d'œuvre *Danse macabre*, dont il donna le nouveau titre de *Nella stretta morsa del ragno* (*Les Fantômes de Hurlevent*). Et il faut dire qu'il s'agit d'un des rares cas où un remake n'est absolument pas inferieur à l'original. Au contraire, le film, bien que reproduisant fidèlement (même dans les dialogues) le schéma de la première pellicule, présente certaines variations importantes sur le thème. La première d'entre elles, le choix de faire interpréter le rôle d'Edgar Poë à Klaus Kinski, qui offre justement ici une de ses meilleures interprétations folles et délirantes. L'utilisation de la couleur est aussi innovatrice, ayant le but de renforcer l'atmosphère qui tend vers le gothique et l'extrême baroquisme dans la composition de l'image, avec lequel le cinéaste sait construire un climat malade et hallucinant de façon à capturer exemplairement l'esprit de Poë. Au-delà des citations de ses divers récits (*Berenice*, *Le Portrait ovale*) l'essence romantico-macabre de l'œuvre de l'écrivain américain paraît transsuder de tous les photogrammes, capturant inexorablement le spectateur. Puis, cette fois-ci, Margheriti put proposer integralement les séquences censurées dans l'autre film, alors que Michèle Mercier, même inférieure à la "reine de l'horreur" Barbara Steele, se débrouilla bien et avec une sensualité satisfaisante.
Kinski avait été déjà protagoniste d'un curieux western-spaghetti de Margheriti, *E Dio disse a Caino* (*... Et le vent apporte la violence*, 1970). Un film qui, même présentant l'habituelle trame western à base de luttes et de vengeances, est résolu par le metteur en scène comme s'il s'agissait d'un horror, concentré en une seule nuit et ayant pour cadre un village balayé par le vent, où les morts apparaissent et disparaissent; la villa du méchant est meublée comme un château gothique et le protagoniste semble plus un spectre qu'un justicier. Du reste, déjà en 1968, Margheriti avait dirigé un autre western gothique *Joko invoca Dio... e muori!* (*Avec Django, la mort est là!*), caractérisé par de fréquentes trouvailles visuelles et scénographiques à la limite du fantastique.
Mais ce fut en 1973 que le cinéaste revint pour la dernière fois au gothico-sexy avec *La morte negli occhi del gatto* (*Les Diablesses*), interprété par le couple scandaleux Serge Gainsbourg et Jane Birkin, ayant à peine chanté *Je t'aime... moi non plus*. Sous-estimé injustement, le film est, au contraire, intéressant pour l'atmosphère gothique sombre qu'il réussit à créer et pour la solide intrigue morbide entre les personnages. Dommage seulement que le climat malsain que le metteur en scène a élaboré avec l'habituel doigté, sert ici de scénographie pour un "giallo" assez usuel, à base de meurtres perpétrés dans un château par un assassin qui veut s'emparer de l'heritage.
La même année, le metteur en scène fit une brève incursion dans le filon "boccaccesco" avec *Les Mille et une nuits érotiques*, où il s'amusa à insérer des éléments fantastiques, comme dans

Italian "fotobusta" of the transgressive sexy-horror *The Unnaturals - Contronatura* (1969).

l'épisode où Barbara Bouchet flirte avec un homme invisible.

Peu à son aise avec les films à suspense modernes des années Soixante-dix, Margheriti se rapprocha à nouveau de l'horror seulement en 1974, grâce à deux productions de Andy Warhol, *Chair pour Frankenstein* et *Du sang pour Dracula*. Un petit mystère entoure ces deux films (tous les deux interprétés par l'acteur fétiche de Warhol, Joe Dallesandro), qui à l'étranger circulèrent signés par Paul Morrissey, alors que dans les copies italiennes la mise en scène était attribuée à Margheriti. Il paraît, de toute façon, que les deux pellicules, du reste co-produites par Carlo Ponti, aient été tournées presque totalement par Margheriti, et cela serait confirmé par certaines thématiques présentes qui se refèrent au metteur en scène italien. Par exemple, la figure des enfants monstres du baron Frankenstein et l'atmosphère sexuelle, live et mélancolique, qui imprègne de façon provocante *Chair pour Frankenstein*, appartiennent sûrement à l'univers de Margheriti ainsi que certains mouvements d'enroulements de l'appareil. De plus, dans *Du sang pour Dracula* apparaissent des scènes explicites d'amour incestueux entre sœurs (les sensuelles Stefania Casini et Dominique Darel), mais censurées dans la version italienne, un renvoi incontestable aux provocations sexuelles des premiers films d'épouvante de Margheriti.

Malheureusement, ces deux pellicules représentent la dernière tentative de Margheriti de se rapprocher de l'horreur. Après celles-ci, le réalisateur préfèrera se consacrer aux films fanta-aventureux, avec la seule exception de l'horror cannibale *Apocalypse domani* (*Pulsions cannibales*, 1980). Il a laissé ainsi les regrets pour un auteur qui a su donner sa poétique personnelle au gothique italien, se créant un style efficace et personnel qui lui permettait d'inventer des intrigues décrites avec un détachement presque documentaire, bien que secouées par des explosions romantico-morbides imprévisibles. Un cinéaste qui a, toujours et de toute façon, démontré un grand amour pour le cinéma.

ENTRETIEN

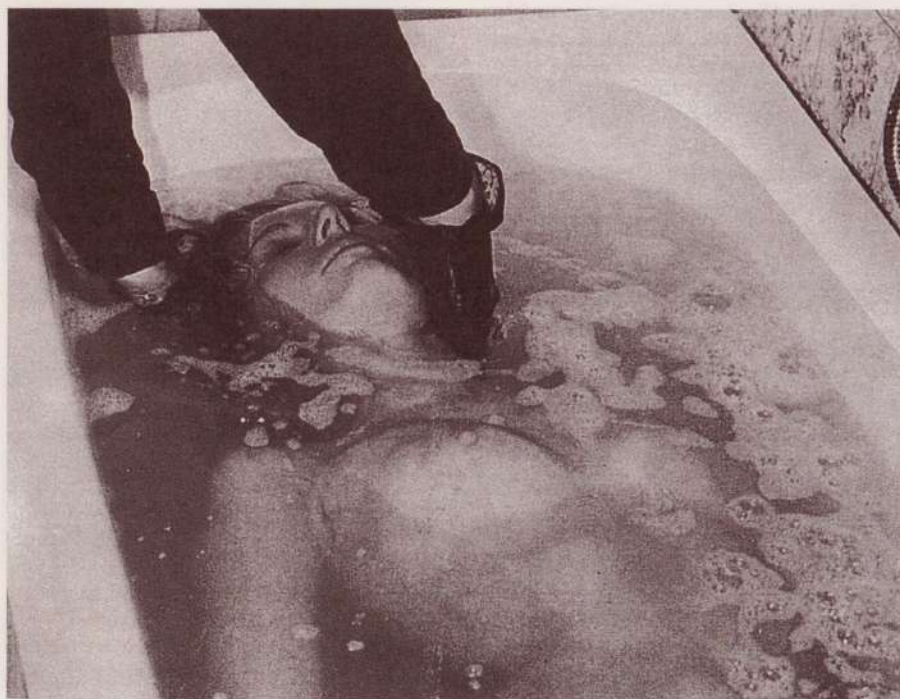
**Le gothique *Danse macabre* est votre premier film d'horreur. Comment est née l'idée de ce film?**

L'idée est de Sergio Corbucci, qui aurait voulu le diriger mais, ayant d'autres engagements, il n'a pas pu le faire. Nous étions très amis, Sergio et moi; nous nous rencontrâmes avec le producteur Giovanni Addessi et je pris en main le film. C'est une histoire qui me séduisit immédiatement, dès que je la lus et changeai très peu le scénario, qui était de Bruno Corbucci et Gianni Grimaldi. Le tournage dura deux semaines et un jour, mais je l'ai fait avec quatre ou cinq caméras, c'est une de mes manies qui me permet de réaliser mes films avec peu de temps à disposition. J'ai eu aussi la chance d'avoir un acteur extraordinaire comme Georges Rivière, qui ensuite a tourné aussi avec moi la *Vierge de Nuremberg*. J'ai rarement trouvé un acteur techniquement préparé comme lui. Donc, un tournage très rapide mais intéressant; et puis le film, en ce temps-là, a été très courageux car il s'agissait d'une histoire de rapports homosexuels entre femmes. Il m'a donné de grosses satisfactions, si bien que dix ans après environ nous l'avons refait avec le titre de les *Fantômes de Hurlevent*, et il est moins beau. Ce film était correct, mais malheureusement en couleurs, et la couleur ne favorise pas ce genre de film. Il favorise indiscutablement l'horreur pure, mais pas le gothique, qui doit être en noir et blanc.

**Dans la *Vierge de Nuremberg*, vous unissez les styles du gothique avec une forte composante "giallo-thrilling". Vous l'avez voulu?**

Oui. Je me suis inspiré à un policier de Frank Bogart, et j'ai eu l'idée de situer le début dans un endroit atemporel, dans un château du 16ème siècle, même si après le générique et le début d'un morceau de jazz, on comprend que nous sommes dans une époque contemporaine. Ce film aussi a été tourné en quelques semaines, trois exactement, et avec plusieurs caméras. C'était le pari de réaliser un long métrage qui irait dans le monde entier, mais à un prix contenu. Du reste, tous mes films, même les moins importants, sont toujours sortis dans les salles cinématographiques, partout.

**Le *Sadique de la 13ème heure* est un film curieux qui anticipe les thrillers d'Argento...**

Ce n'est plus un film gothique, même si le milieu est étrange, inquiétant et il fait partie de la gamme des films qu'aurait fait Argento. Je reviens, au contraire, au gothique avec la *Sorcière sanglante*, *Contronatura* et puisi aussi avec les *Diablesses*. L'histoire de *Contronatura* s'appelait *Trans* et était axée sur une séance de spiritisme

The murderer's first victim in the "giallo" *Nude... si muore* (1968).

Udo Kier as Dr. Frankenstein.

Dalila Di Lazzaro, Udo Kier, Arno Juerging and Sdrjan Zelenovic in *Il mostro è in tavola* (1974).

où l'on évoque des fantômes du passé. Il y avait à l'intérieur une sensation de claustrophobie, un climat morbide et j'ai essayé d'inventer une autre dimension, parallèle à la réelle.

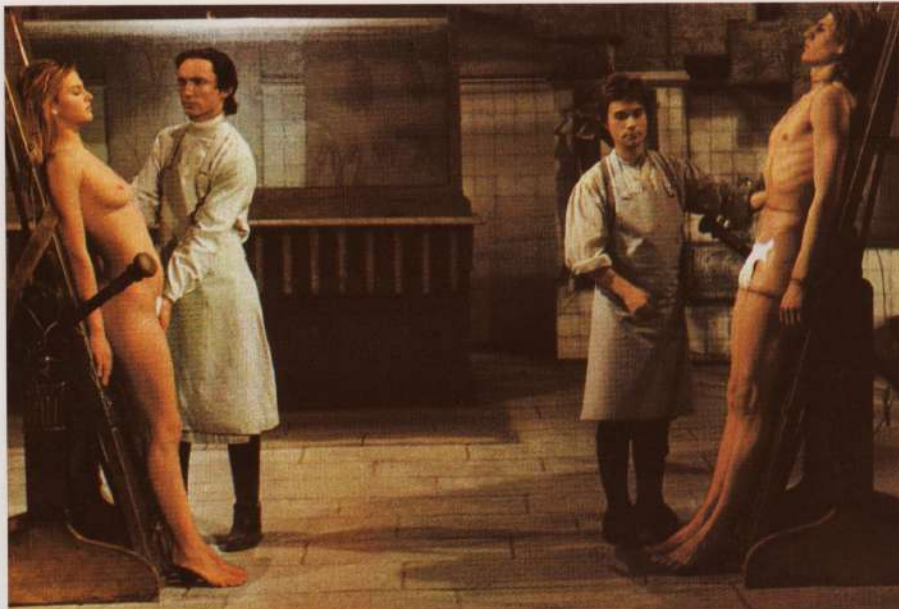
**Par rapport au précédent *Danse macabre*, dans son remake *Fantômes de Hurlevent* l'aspect érotique est plus soutenu...**

Il est nécessaire de tout rapporter aux temps où les films ont été réalisés. Au contraire, l'aspect érotique est peut-être plus fort dans *Danse macabre*, même s'il est moins évident. Je lui donnais une interprétation diverse, mais plus morbide.

**Vous avez travaillé avec deux acteurs emblématiques du gothique italien, Barbara Steele et Christopher Lee. Quel est votre opinion?**

Barbara est sûrement une des actrices les plus importantes de ce genre de film. Elle était extraordinaire. Christopher Lee est un acteur charmant, parle correctement l'italien, l'étant d'origine, et est une personne très douce, très loin des personnages qu'il interprétait dans les films d'épouvante.

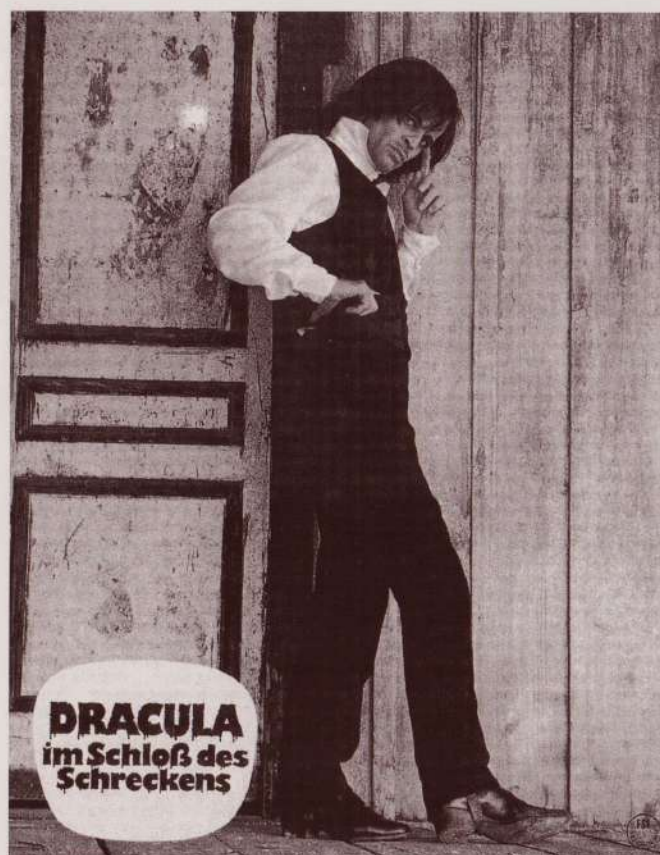
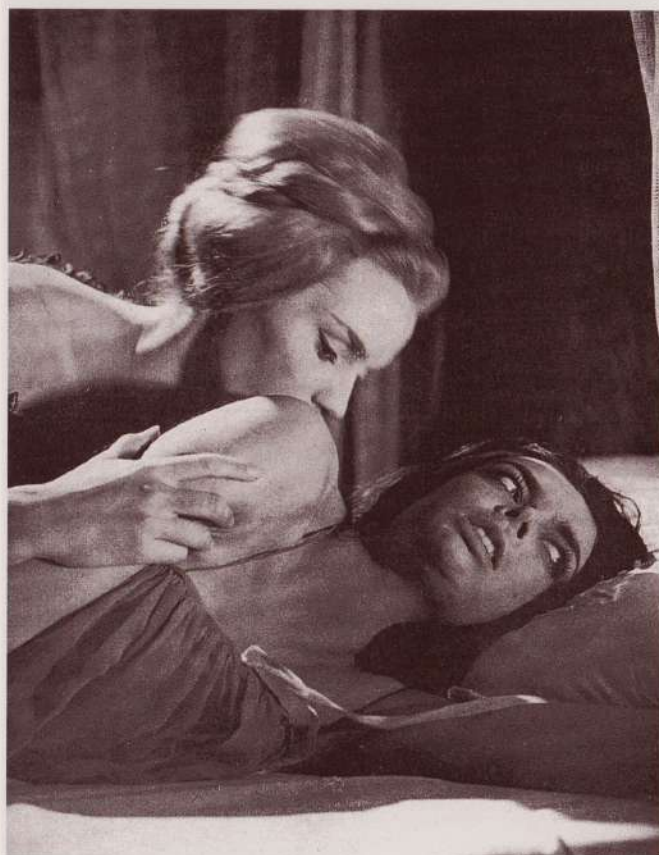
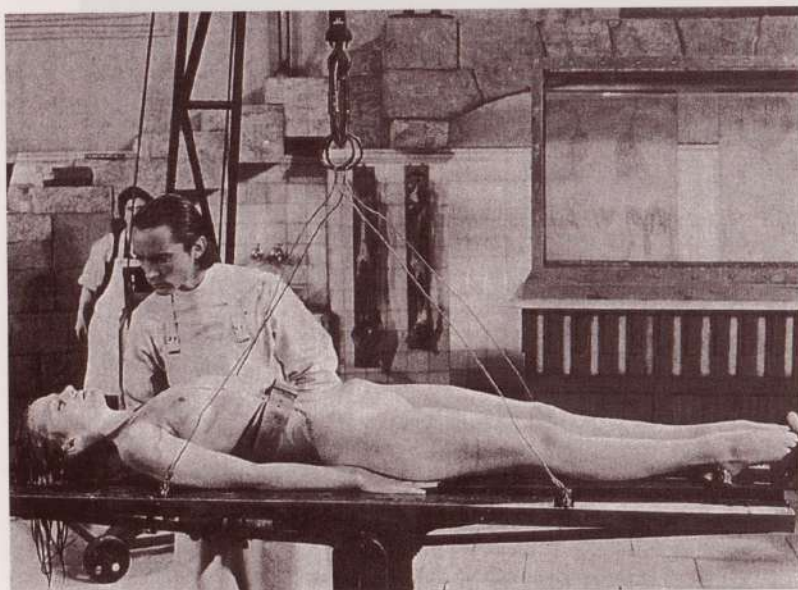
**Quel a été votre rôle effectif dans *Du sang pour Dracula* et dans *Chair pour Frankenstein*?**

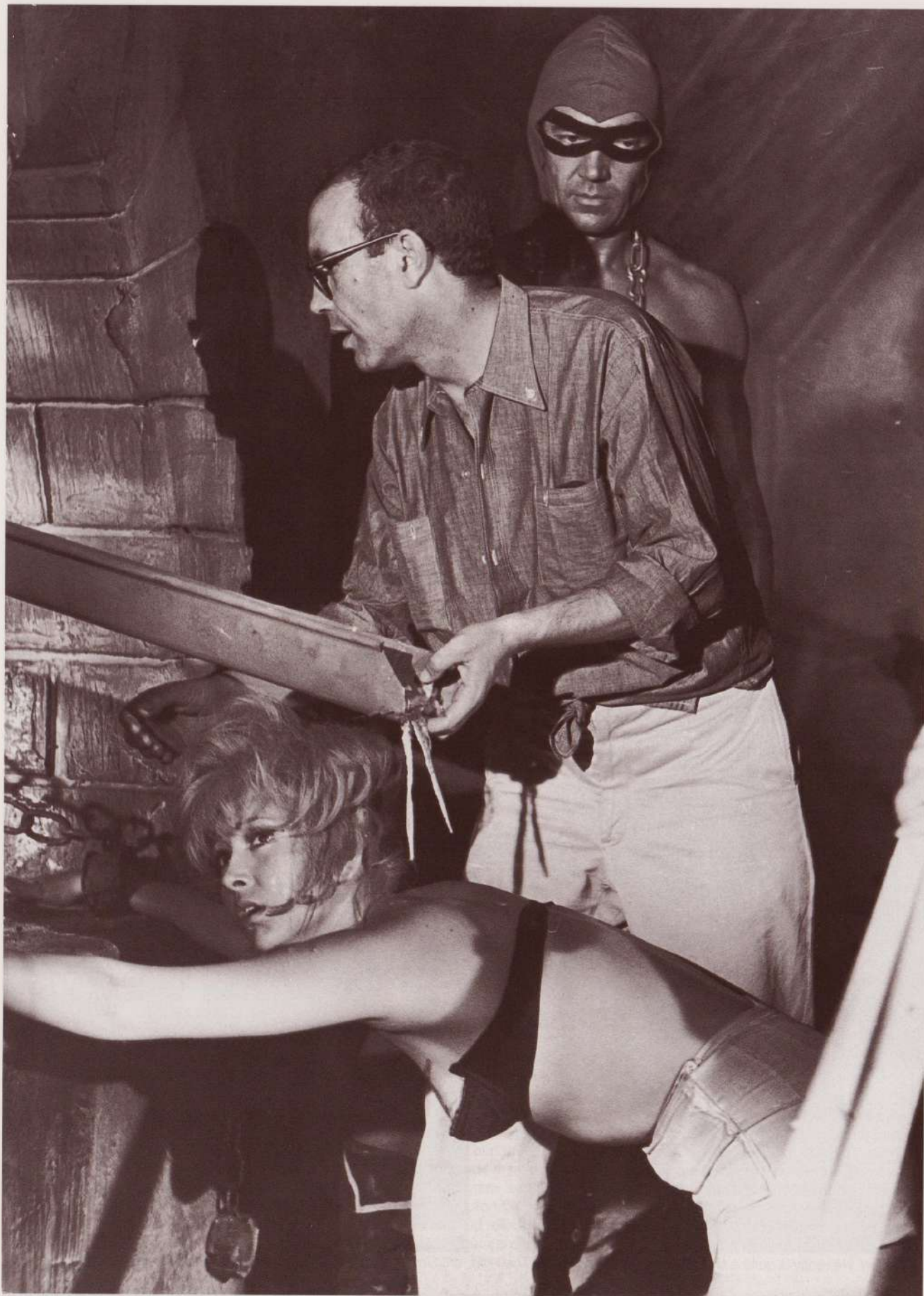
Ce sont tous des films nés sans scénario, avec une espèce de synopsis et c'est tout. Morrissey et Warhol provenaient de *Trash* et d'autres films underground, réalisés ainsi, sur le plateau, causant avec les acteurs, s'amusant et inventant au fur et à mesure. Mais ici il fallait raconter un film en costumes d'époque, une histoire, et c'était aussi un film en 3-D, je parle de *Chair pour Frankenstein*. Alors, je suis intervenu au dernier moment, lorsque le producteur Carlo Ponti m'a appelé, car il voyait bien comment les choses se passaient: on risquait de ne pas faire un film commercial et de n'avoir même pas le métrage nécessaire pour conclure la pellicule. J'ai fait la mise en scène avec Morrissey; je me suis occupé personnellement des effets spéciaux et du 3-D. Il y avait des choses horribles (il rit) mais amusantes. Il s'agissait de deux comédies d'horreur qui ont bien marché. Rambaldi a beaucoup travaillé surtout dans *Du sang pour Dracula*, un des derniers films qu'il a réalisé en Italie.

**Dans toute votre filmographie, les thématiques fantastiques sont toujours présentes, même dans les films d'un tout autre genre...**

C'est une demande très curieuse, car c'est une chose que je ressens beaucoup en moi, et cela n'a rien à voir avec le cinéma. J'ai toujours été séduit par ce monde fantastique; je crois aux présences et à d'autres dimensions et lorsque je les raconte, je les raconte peut-être en souriant, mais j'y crois. J'ai toujours cru qu'il y ait peut-être un au-delà et c'est pourquoi je n'ai pas peur de la mort... et puis j'espère toujours que cela soit vrai, qu'il y ait un au-delà merveilleux. Je suis convaincu que si nous occidentaux on nous avait habitué à aimer la mort, au lieu de la craindre, à trouver une formule pour l'aimer, on se serait rapproché d'elle sans frayeur et cela serait très beau. Il est évident que quelque chose de tout ceci est arrivée aussi dans mes films. Par exemple, *Et le vent apporta la violence*, avec Klaus Kinski, est un western sur le thème habituel de la vengeance, mais a une charge différente, angoissante; il se déroule entièrement en une nuit, et tous les morts sont toujours retrouvés chacun de façon diverse. C'est une manière de raconter un monde fantastique et c'est un choix que l'on fait étant jeune et qui reste: j'ai grandi avec les B.D., les grands romans d'aventures, les policiers, Edgar Poë.

Arno Juerging and Dalila Di Lazzaro in *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein.*

*Danza macabra* (1964) — American press ad and Giovanni Cianfriglia vampirizing Sylvia Sorrente (top); Sylvia Sorrente's tantalizing strip-tease, cut in the Italian edition, but visible in the French one (above).

*La vergine di Norimberga* (1964) — Belgian press ad and a victim in the Iron Maiden (top); Mirko Valentin carrying on Rossana Podestà (above).

**Top**: Italian "locandina" of *Danza macabra* (1964), *La vergine di Norimberga* (art by Enrico De Seta, 1964), and *I lunghi capelli della morte* (1965).
**Above**: Margaret Robsham (as Julia) and Barbara Steele (as Elizabeth) during their lesbian intercourse in *Danza macabra* (left); Klaus Kinski as hallucinated writer Edgar Allan Poe in *Nella stretta morsa del ragno* (1971), a good remake of the previous movie (right).

«I got involved because, when Paul Morrissey came to Rome to start with *Andy Warhol's Frankenstein*, they arrived with four pages of script and they wanted to shoot a 3-D picture the way they had done with movies like *Flesh* (1970): with a camera standing in one corner running for 10 minutes without a cut and that's it! [...] A lot of scenes in the treatment had to be rewritten for the script, or entirely invented, and that was all up to me. For example, all the scenes with the children who are shown at the beginning playing with the guillotine. That all came from me, 100%, and I shot them after principal photography was completed. Also, those weird images that gave the film its bizarre flavor, such as the breathing disembodied lungs came from me. I shot a lot of the special effects scenes with the blood and intestines bursting in the direction of the audience. That was so funny! [...] I also did some stuff on *Andy Warhol's Dracula*, but that was much more organized because, after *Frankenstein*, Carlo Ponti convinced Morrissey to write a real screenplay and not just a treatment. [...] Udo Kier was great. He was running around like a sleepwalker and he's so short. He really is quite a character!» (from *Margheriti: The Wild, Wild Interview!* by Peter Blumenstock, in *Video Watchdog* magazine).

**Top**: unsigned Italian "locandina" of *Andy Warhol's Frankenstein* (1974) and two unsigned versions of that one for *Andy Warhol's Dracula* (1974).
**Above** : Udo Kier as Dr. Frankenstein with his female creature interpreted by Dalila Di Lazzaro (left); Arno Juerging (as Otto, Baron Frankenstein's assistant), Udo Kier (as Baron Frankenstein) and Dalila Di Lazzaro (as the female creature) in the mad scientist's laboratory (right).

**Above**: Massimo Pupillo teaching to Mickey Hargitay (as the Executioner) and Rita Klein (as Nancy) on the set of *Il Boia Scarlatto*.
**Opposite**: Mickey Hargitay and Rita Klein in two scenes in the torture chamber entirely rebuilt at Cinecittà Studios.

# *Massimo Pupillo*
# Sadistic Hangmen and Avenging Ghosts

Anche se non sono molte le pellicole horror dirette da Massimo Pupillo, l'originalità e, insieme, il carattere bizzarro dei tre gioielli gotici da lui diretti fa sì che questo autore si sia, col tempo, ritagliato un posto ben preciso e importante tra i registi *cult* del *fantastique* bizzarro.
Pupillo è nato nel 1928 in provincia di Foggia e, dopo aver realizzato molti documentari, si avvicinò alla *fiction* in maniera abbastanza singolare e purtroppo non particolarmente prolifica.
Il regista fece il suo esordio nel cinema commerciale firmando il soggetto dell'*Amore primitivo*, diretto da Luigi Scattini nel 1963. Il film, interpretato dalla coppia Franchi-Ingrassia accanto a Jayne Mansfield, si situa a metà strada tra l'opera di fantasia e il *mondo-movie*, e paradossalmente l'influenza di Pupillo si avverte di più nelle parti non documentaristiche.
In particolar modo, la piccante sequenza dello spogliarello eseguito dalla polposa e biondissima Jayne, spiata dagli arrapati Franco e Ciccio, e la scena finale dalle connotazioni semi-horror che coinvolge una trasformazione mostruosa, sono quasi un preludio delle future prove registiche dell'autore.
L'esordio di Pupillo nell'horror vero e proprio avvenne nel 1965 con *Cinque tombe per un medium*, piccolo capolavoro del gotico interpretato dall'eroina nera Barbara Steele accanto a Walter Brandi, lo specialista degli horror vampireschi all'italiana, su sceneggiatura di Romano Migliorini e Roberto Natale — autori di molti copioni di successo del genere, tra cui il celebre *Operazione paura* di Bava.
Il fatto che questo primo film di Pupillo sia stato firmato con lo pseudonimo Ralph Zucker (produttore di origine austriaca realmente esistito, che si occupò della produzione di questo e del successivo lavoro di Pupillo) ha generato col tempo non pochi malintesi. Se, da un lato, si è erroneamente affermato che *Cinque tombe per un medium* non era opera di Pupillo, ma di un regista americano, dall'altro si è incorsi nell'ancor più grave sbaglio di identificare Pupillo con Zucker, tanto che, alla morte di quest'ultimo avvenuta pochi anni fa, sono stati in molti a pensare (e quel che è peggio a scrivere) che il regista italiano fosse scomparso.

In realtà, Zucker si limitò a filmare per *Cinque tombe per un medium* soltanto alcune sequenze splatter, presenti peraltro unicamente nella versione americana del film, mentre per la copia italiana Pupillo girò le stesse sequenze in chiave più *soft*, data la sua scarsa predilezione verso i dettagli sanguinolenti. Per esempio, l'omicidio-suicidio del vecchio usuraio, che nella versione americana viene eseguito selvaggiamente con una spada, nell'edizione italiana si trasforma in una semplice impiccagione.
La trama del film è esemplare e servì da modello per gran parte dei successivi gotici italiani del periodo: una moglie fedifraga uccide il marito con la complicità del suo amante e di altre persone, da lui ricattate, ma il defunto, che in vita era un potente medium, evoca dall'aldilà gli spettri di un gruppo di appestati per compiere la sua vendetta, dando inizio ad un crescendo di orrori, finché la nemesi ultraterrena flnirà per travolgere un po' tutti.
La pellicola, fotografata in un gelido bianco e nero da Carlo Di Palma (futuro autore del bianconero espressionistico di *Ombre e nebbia* di Woody Allen), è sorprendentemente ricca di

*L'amore primitivo* (1964), co-written by Pupillo — Franco Franchi and Jayne Mansfield (top left), Italian "locandina" by Symeoni (top right), and Jayne Mansfield with Carlo Kechler (above).

invenzioni inquietanti che anticipano molti horror contemporanei. Innanzitutto, la trovata del fonografo che rimanda la voce lugubre del medium ucciso, mentre questi evoca gli spiriti dei monatti per punire i suoi assassini. Nonché la resurrezione finale degli appestati, che stringono d'assedio i pochi superstiti rimasti nel castello in un clima angoscioso e senza speranza.

Il film è infatti il primo a mettere pienamente in scena l'idea di un Destino cupo e ineluttabile, che colpisce insieme colpevoli e innocenti, perché il Peccato e la Colpa, una volta commessi, non possono lasciar spazio ad alcun perdono. Questo tema, improntato ad un moralismo cinicamente e crudelmente spietato, fu tanto sentito in quel tempo da divenire uno dei *leitmotiv* degli horror anni Sessanta e trovò la sua sublimazione nel *Contronatura* di Antonio Margheriti.

Ed è curioso il fatto (casuale?) che in entrambi i film compaia il caratterista Alan Collins (alias Luciano Pigozzi), definito il Peter Lorre italiano, impegnato in due ruoli abbastanza similari. Notevole anche l'ambigua atmosfera negromantica che pervade ossessivamente tutto il film con toni morbosi, accentuati dai brevi, veloci ma ripetuti squarci di nudo, sia di Barbara Steele che dell'eroina interpretata da Marilyn Mitchell (alias Mirella Maravidi).

Se *Cinque tombe per un medium* rappresenta uno degli esempi più riusciti del genere, la palma del più bizzarro e "maledetto" spetta senz'altro all'opera seconda di Pupillo che, col nuovo pseudonimo di Max Hunter, realizzò nello stesso anno l'ormai mitico *Boia Scarlatto*. Il film, divenuto negli ultimi anni un vero e proprio *cult-movie*, unisce in maniera delirante, e allo stesso tempo geniale, stili ed elementi di per sé eterogenei e apparentemente inconciliabili, raggiungendo risultati imprevedibilmente divertenti.

Ambientazione e atmosfera rispettano pienamente lo stile del gotico di quegli anni, col castello sinistro e maledetto visitato da una troupe di incauti artisti (nel caso specifico, lo staff editoriale di una collana di romanzi horror da edicola!), il che dà il destro per una compiaciuta e divertita autocitazione.

Ma poi si scopre a poco a poco che il maniero è infestato dalla figura di una sorta di folle giustiziere dei secoli passati, il Boia Scarlatto appunto, e qui si entra nel regno puro del "fumetto nero", che spopolava in Italia proprio in quegli anni. Infatti il Boia del film di Pupillo altro non è se non la variante sadica e molto più follemente "cattiva" dei vari *Kriminal* o *Sadik* che affollavano le edicole di quel periodo. Non per niente la tuta rossa della quale si riveste sta a metà tra il costume di *Diabolik* e quello dell'*Uomo Mascherato*. Mentre per il sadismo sfrenato, rivolto preferibilmente verso le giovani, discinte modelle, ricorda soprattutto l'eroe nero *Killing*, protagonista di una serie di fotoromanzi di successo, molto simili nello stile a quelle foto che scattano i protagonisti, in una delle scene iniziali del film, per le loro copertine.

Infine, scoperto che il Boia Scarlatto e il padrone del castello sono la stessa persona (grazie ad un particolare rimasto impressionato per caso in una foto, con una divertente anticipazione del *Blow up* di Antonioni), inizia un delirio di folli torture ai danni delle belle fanciulle, tutte eseguite con strumenti tanto bizzarri (colonne rotanti a cui legare la vittima per farle sfregare le nude carni contro frecce acuminate, are di pietra con forno incorporato su cui far stendere nuda la malcapitata!) quanto realistici e ricostruiti in studio con incredibile cura del dettaglio. Così il film raggiunge il suo imprevedibile *climax* parossistico, esplodendo nelle crudeli ma eroticissime torture, alternate a folli dialoghi di sapore nietzschiano declamati dal folle giustiziere, impersonato da un incredibile Mickey Hargitay (ex-consorte di Jayne Mansfield, attrice dell'*Amore primitivo*!) che, scatenato, salta da un lato all'altro del sotterraneo con foga degna di un emulo del Marchese de Sade.

Hargitay non sarà un maestro di recitazione, ma ha presenza scenica ed è perfetto per il ruolo. E le immagini di Femi Benussi, Rita Klein, Moa Tahi e Liz Barret (alias Luisa Baratto), che, languide e seminude, si agitano sotto le feroci tor-

ture inferte loro dal Boia, sono da annoverare tra quelle che si stampano nell'inconscio dei divoratori di celluloide.
Curiosamente, sulla scia del successo di film come il *Justine* di Jess Franco e di altri ispirati alle opere del Divin Marchese, la pellicola di Pupillo venne riproposta nei primi anni Settanta con l'incredibile titolo *Io... il Marchese de Sade ne Il Boia Scarlatto*!
Ancora da notare che, in un documentario uscito pressappoco nello stesso periodo, *Mondo Cane n.2* di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, compare una lunga sequenza dove si assiste alla realizzazione di fotoromanzi sado-erotici che ricorda molto da vicino la prima parte del *Boia Scarlatto* e che ha tra i protagonisti l'esotica Moa Tahi del film di Pupillo.
Ricordiamo infine che gli effetti speciali del film furono opera di un Carlo Rambaldi alle prime armi, e che Pupillo rimase del tutto insoddisfatto, preferendo riprendere poi ad occuparsi lui stesso dei trucchi, con buoni risultati. Tuttavia anche questi effetti "non proprio" speciali concorrono alla riuscita del film, conferendogli ancor più quel sapore squisitamente surreale e fumettistico di cui già parlavamo.
L'ultimo horror realizzato dal regista, sempre nel 1965, fu *La vendetta di Lady Morgan*. Pur essendo il minore dei tre horror girati da Pupillo, anche questo è opera tutt'altro che disprezzabile, impregnata sin dall'inizio di un'atmosfera romantica e malsana, sottolineata dai toni raggelanti della fotografia in bianco e nero. Caratterizzato da spunti che richiamano il *Danza macabra* di Margheriti (non a caso il copione è opera di uno degli stessi sceneggiatori, Gianni Grimaldi) e da un delirio finale che precipita ancora una volta colpevoli e innocenti in un abisso senza speranza, il film di Pupillo conta su una diabolica interpretazione del bravo Paul Muller, affiancato da una sexy Erika Blanc nel ruolo della perversa governante. Imprevedibile e originale nello svolgimento e nella costruzione dell'intreccio, la storia parte come un giallo — con il classico complotto ordito dal marito (e complici) ai danni della bella e indifesa moglie, al fine di carpire le sue ricchezze — per poi virare, in maniera inconsueta, verso l'horror vero e proprio — con la donna che, ormai morta e divenuta spettro, uccide ad uno ad uno tutti i suoi persecutori, trasformandoli a loro volta in fantasmi assetati di sangue umano. E il finale è, assieme a quello di *Danza macabra*, uno dei più cupi e disperati di tutto l'horror italiano.
Da notare come Pupillo faccia qui ricorso ad un altro attore-culturista, Gordon Mitchell (grande "maschera" del cinema italiano), utilizzato anch'egli in chiave horror, nell'interpretazione scatenata e delirante del maggiordomo-sicario.
Artisticamente assai eclettico (oltre che nei documentari, il regista ha lavorato anche per la televisione realizzando non pochi *Caroselli*, proprio nello stesso periodo in cui girava i suoi horror), Pupillo abbandonò il cinema dopo un buon western scritto da Renato Polselli, *Bill il taciturno* (1967) e due *mondo-movie* a tinte piccanti, *Svezia, inferno e paradiso* (1967) e *L'amore questo sconosciuto* (1969), per poi tornarvi, solo negli anni Ottanta, col film da lui prediletto e mai distribuito, *Sa jana*, una storia a sfondo sociale con spunti fantastico-fiabeschi, ambientata nel mondo dei pescatori sardi.

*Cinque tombe per un medium* (1965) — unsigned Italian "locandina" (top left), Barbara Steele in the bathing cut scene (top right), and Barbara Steele with Riccardo Garrone (above).

Eppure, anche se il numero dei film da lui diretti si può contare sulle dita di una mano, anche se il suo primo e unico amore restano i documentari, e anche se il regista tende a considerare i suoi horror come un'esperienza marginale, Massimo Pupillo ha saputo conquistarsi nella storia del cinema italiano, un privilegio non indifferente. Quello di essere ricordato, con solo tre opere di tipo fantastico, dagli appassionati del *fantastique* come uno tra i più fantasiosi, bizzarri e dotati cineasti del suo genere. Privilegio condiviso solo da pochi grandi.

INTERVISTA

**Che può dirci dell'*Amore primitivo*?**

L'*Amore primitivo*, che fu diretto da Luigi Scattini, nacque da una mia idea sull'amore non cerebrale ma istintivo, però fu prodotto sul finire del filone dei "mondo". Allora chiamammo Jayne Mansfield, e Franco e Ciccio per richiamare più pubblico. Ricordo una cosa curiosa: quando giravamo la scena con Jayne sul bordo della piscina lei doveva parlare, ma il fonico sentiva sempre un rumore fastidioso. Provammo varie volte, ma l'audio era sempre disturbato. Alla

Erika Blanc (as Lilian) and Paul Muller (as Sir Harold) in two dramatic scenes from *La vendetta di Lady Morgan* (1966).

fine scoprii perché. Siccome Jayne aveva un po' di pancetta, quando facevamo le prove si lasciava andare, mentre quando giravamo la tirava in dentro, ed era il muscolo del diaframma che si contraeva a produrre il rumore.

**Perché ha esordito con l'horror?**

Per ragioni alimentari. Se mi si chiede qual è il mio genere, rispondo: il documentario.

**Perché lo pseudonimo Max Hunter?**

"Massimo il cacciatore". Perché mi piaceva molto andare a caccia.

*Cinque tombe per un medium*, invece, lo firmai col nome di Ralph Zucker, che era il produttore, un produttore di origine austriaca, così per fargli una cortesia, perché a me non importava figurare come regista. Perciò quando è morto Zucker è nato l'equivoco.

*Cinque tombe per un medium* finimmo di girarlo il sabato, e iniziammo *Il Boia Scarlatto* il lunedì. Ricordo che quando iniziai a girare il secondo, la sera andavo in moviola a doppiare il primo. Fu allora che adottai per la prima volta lo pseudonimo di Max Hunter.

**Allora il Ralph Zucker che ha presentato *Il plenilunio delle vergini* non era lei?**

No, quello era il vero Zucker.

**Perché nella versione estera di *Cinque tombe per un medium* vi sono scene splatter non presenti in quella italiana?**

Non mi sono mai piaciute le scene violente. Nella sceneggiatura, la scena del suicidio dello strozzino era risolta abbastanza bene con la ruota del carro dei monatti che cigola, e lui che si impicca. Ma Zucker voleva qualcosa di più violento e allora gli dissi: "Girala tu!". Così la scena più sanguinosa per il mercato straniero l'ha fatta lui.

**E Barbara Steele?**

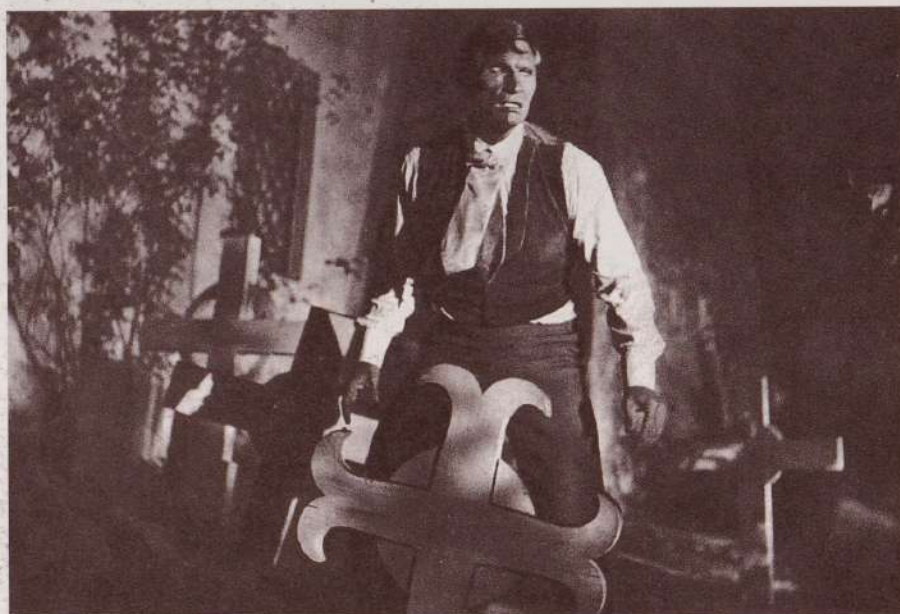
Faceva problemi per girare il film. Ma io le dissi: "Quando hai accettato sapevi che film andavi a fare". Da quel momento, nelle pause di ripresa, io stavo da una parte, lei dall'altra. Comunque anche la scena di sesso che lei ha con Riccardo Garrone l'ho risolta molto elegantemente, con l'accappatoio che cade per terra e la macchina da presa che va sul letto vuoto. Ricordo che quando doppiammo la scena, Valeria Valeri fece dei sospiri che resuscitavano un morto, ma la censura me li fece tagliare!

Ricordo un'altra storia molto divertente. Nella *Vendetta di Lady Morgan* ricordate la scena delle scintillle che escono dalle mani sul terrazzo? Avevo un attrezzista, fratello di un capo scenografo a Cinecittà. Quando gli spiegai l'effetto che volevo, lui si disperò. "Sono un povero macchinista", mi disse. "Non mi può chiedere queste cose." Il giorno dopo, quando dovevamo girare, venne da me e mi disse: "Dotto', tutto fatto!". Era andato a rompere le scatole, a mezzanotte, a un professore di fisica ed era stato tutta la notte con lui a studiare come rendere l'effetto.

In *Cinque tombe per un medium*, invece, ricordo che nella scena del salone c'era una tizia che doveva fare un'espressione di terrore, mentre stava davanti a una tenda, ma non sapeva recitare. L'amico di lei aveva dato tre o quattro milioni al produttore per farla lavorare. Allora mi nascosi dietro la tenda e le feci paura: la scena riuscì!

Anche Mirella Maravidi, nella scena in cui scopre il cadavere di Alfredo Rizzo, non riusciva a fare un'espressione di terrore. Dovemmo girarla quattordici volte. Niente. Alla fine uscii fuori e le diedi uno sganassone fortissimo e lei urlò come doveva fare!

**E la scena delle mani mozze?**

Il truccatore mise dei guanti rosa con sopra del gesso alle comparse e le fece mettere sedute con le mani che passavano attraverso un tavolo. Questi poveracci sono stati una giornata intera sen-

Unforgettable Gordon Mitchell as Roger in the cemetery scene from *La vendetta di Lady Morgan*.

Barbara Nelli as dead Suzy inside a spiked coffin (left), and Femi Benussi as Annie with a fancy-dressed actor (right) in *Il Boia Scarlatto* (1966).

za potersi muovere. Il cuore che pulsa, invece, l'ho realizzato io, usando dei cuori di maiale con dentro una pompetta giapponese, pompata dal macchinista durante la ripresa. Costo: due lire! Sa, invece, chi mi ha fatto il ragno di gomma del *Boia Scarlatto*? Carlo Rambaldi!

**Dov'è stato girato *5 tombe per un medium*?**

A Castel Fusano, nel Castello Bigi. Mentre il castello del *Boia Scarlatto* è a Balsorano, vicino all'Aquila. In provincia di Frosinone, invece, nel castello del principe Massimo Borghese ad Artena, ho girato *La vendetta di Lady Morgan*.

**Walter Brandi recitò nel *Boia Scarlatto*...**

Era anche il co-produttore del film, che fu fatto con capitale italiano e americano. Fu girato in quattro settimane. *Cinque tombe per un medium* ed *Il Boia Scarlatto* furono due co-produzioni, perché Zucker aveva ottenuto un capitale per girare due film, ma in America gli sarebbero costati cento volte tanto. Così è venuto in Italia a farli. Abbiamo scritto i soggetti, poi le sceneggiature e le abbiamo mandate in America per farle approvare, perché dopo l'approvazione non potevamo cambiare nulla.

**Perché fu scelto Mickey Hargitay?**

Era un nome che andava bene agli americani. Ricordo che si teneva del cotone nei pantaloni per mettersi più in mostra. Ma era un ragazzo d'oro, non molto portato per recitare. Proprio come Gordon Mitchell: una persona magnifica.

**Le scene di tortura nei sotterranei dove furono girate?**

Tutte a Cinecittà. Anche gli attrezzi furono tutti costruiti appositamente; fu fatta proprio una ricerca in merito. Nella scena di tortura, Rita Klein era legata a quel coso girevole e doveva fare un'espressione di sofferenza, ma non ci riusciva. Sa come feci? Le torsi l'alluce del piede!

**Il personaggio del Boia Scarlatto ricorda i fumetti neri stile Kriminal: è voluto?**

Sì, è voluto. Io non leggevo i fumetti, ma fu disegnato così appositamente dagli sceneggiatori, Roberto Natale e Romano Migliorini. Quello che io ho cercato di dare al personaggio era una certa simbologia sessuale, anche se i produttori non erano molto d'accordo. Infatti, la prima volta che compare, quando sta davanti al caminetto e gli altri entrano nella stanza, ho fatto mettere tutte quelle bottiglie a collo in giù, proprio a simboleggiare l'impotenza sessuale. Ho sempre cercato d'introdurre nei miei film delle notazioni per il pubblico più intelligente. In *Cinque tombe per un medium* la scena in cui la ragazza scappa nel bosco e gli alberi si mettono a frusciare è stata girata in 18 inquadrature, sempre senza toccare il diaframma, con due macchine da presa. Mentre giravamo con la prima cinepresa, i macchinisti preparavano la seconda, e così abbiamo potuto girare tutto in sequenza.

**Negli horror di quel periodo era spesso presente l'erotismo. Si introduceva proprio negli horror per aggirare meglio la censura?**

Sì, era un sistema per mettere a nudo certe voglie segrete e inconfessate. Io sono stato per dodici anni in censura: un'esperienza molto antipatica, molto brutta.

Mickey "the Crimson Executioner" Hargitay and the "tortured" Rita Klein in *Il Boia Scarlatto*.

Cover from the *Malia* issue devoted to *Cinque tombe per un medium* (left) and *La vendetta di Lady Morgan* press book cover (right).

Even though Massimo Pupillo did not direct many horror movies, he deserves a place in the Hall of Fame of the bizarre-fantastique genre on account of the originality of the three Gothic gems he directed.

Pupillo was born near Foggia in 1928. After making several documentaries, he dealt with fiction in a singular, scarcely prolific way. He debuted in exploitation cinema by writing the screenplay for *Primitive Love*, directed by Luigi Scattini in 1963. The movie, interpreted by the comic couple Franco Franchi and Ciccio Ingrassia together with Jayne Mansfield, is half-way between fiction and a mondo-movie, and Pupillo's influence, paradoxically enough, is stronger in the non-documentary sequences.

The spicy sequences with the buxom, platinum-blonde Jayne, spied by the horny Franco and Ciccio, as well as the quasi-horror final scene (which includes a monstrous transformation) are a sort of prelude to the director's later works.

Pupillo's actual début in the horror field took place in 1965 with *Cinque tombe per un medium* (*Terror Creatures from the Grave*), a little Gothic masterpiece interpreted by dark heroine Barbara Steele with Walter Brandi, a specialist of Italian vampire movies, on a screenplay by Romano Migliorini and Roberto Natale, who penned other successful screenplays, such as *Kill, Baby, Kill*, for director Mario Bava.

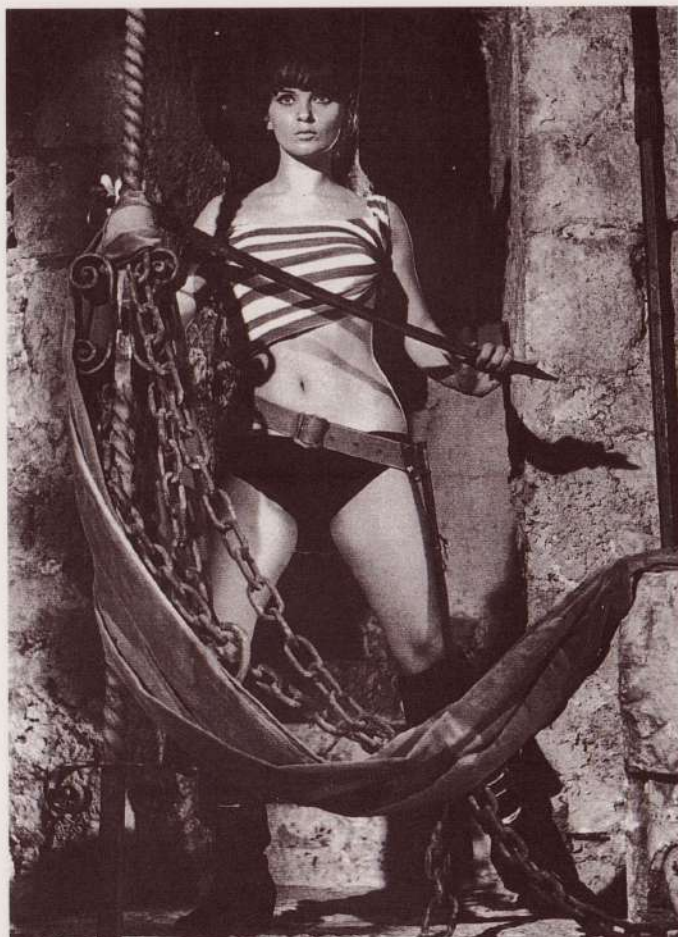
This first film was signed by Pupillo with the pseudonym Ralph Zucker (Zucker was an Austrian-born producer, who managed this movie and the next one directed by Pupillo), and this fact has generated quite a few misunderstandings. On one hand it has been said that *Terror Creatures from the Grave* was not directed by Pupillo, but by an American director. On the other hand, Pupillo has been identified with Zucker, so that, on the latter's death a few years ago, many thought (and wrote) that the Italian director had died. In fact, Zucker just shot a few splatter sequences in *Terror Creatures from the Grave*, which are only included in the American version of the movie. For the Italian version, Pupillo shot the same sequences in a "softer" way, as he did not like to linger on gory details. For instance, the old miser's murder-suicide, which was savagely performed with a sword in the U.S. version, was transformed into an hanging in the Italian one.

The film's plot is exemplary, and it served as a model for most later Italian Gothic movies. An adulterous wife kills her husband, aided by her lover and by other people who had been blackmailed by the man. Having been a powerful medium when alive, the dead man evokes the ghosts of a group of plague-stricken to take his revenge, starting a crescendo of horrors, until everybody eventually succumbs to the menace from beyond the grave.

The movie, photographed in chilly black and white by Carlo Di Palma (who would later serve as the cinematographer for several Woody Allen films), is surprisingly rich in disquieting inventions which anticipate many a contemporary horror movie. First of all, the phonograph which plays the macabre voice of the dead medium, as he evokes the ghosts in order to punish his murderers. Or the final resurrection of the plague-stricken, who corner the few survivors in the castle, in a hopeless, anguished atmosphere.

This is, in fact, the first movie which depicts a sombre, inescapable Fate, which strikes the guilty as well as the innocent, as Sin and Guilt, once committed, cannot be forgiven. This theme, based on a cynically, cruelly merciless moralism, became a leit-motiv in the Sixties' horror movies, finding its apex in Antonio Margheriti's *The Unnaturals*.

It is most curious (yet is it casual?) that both films feature character artist Alan Collins, alias Luciano Pigozzi, the "Italian Peter Lorre", in very similar roles. Notable is also the ambiguous necromantic atmosphere which obsessively pervades the whole film with morbid tones, enhanced by brief, swift yet repeated flashes of nude, provided by Barbara Steele and by the heroine, interpreted by Marilyn Mitchell, alias Mirella Maravidi.

If *Terror Creatures from the Grave* is one of the best examples in this genre, Pupillo's second movie, *The Bloody Pit of Horror*, is certainly the most bizarre and "accursed". He directed it in the same year, under the new pseudonym Max Hunter. The movie, which has become a veritable cult, unites in an ingenious, crazy way, styles which are apparently eterogeneous, with results which are unexpectedly amusing. The setting and the atmosphere fully respect the Gothic style of

Femi Martin, alias Femi Benussi, as a cover girl in *Il Boia Scarlatto* (left), and cover from the *Malia* issue devoted to the same movie (right).

those years, with a sinister castle which is visited by the staff of a newsstand horror novels publishing house and a group of procacious pin-up models, which is a funny self-quotation in itself.

Little by little, the castle is discovered to be haunted by a sort of mad avenger from the past, the Crimson Executioner, and this very much looks like the typical beginning of one of the many "fumetti neri" stories which were wildly successful in Italy during those days. In fact the red tights worn by the Executioner is something halfway between the outfits donned by *Diabolik* and the *Phantom*. His unrestrainable sadism, particularly aimed at young, scantily-dressed girls, reminds of the "black" hero *Killing*, the protagonist of a successful "fumetti" series, made up of pictures which are very similar to those which are taken during the first scenes of the movie.

At the end, when the castle owner is found out to be the Executioner (the discovery is due to a detail in a photograph, which somehow foreruns Antonioni's *Blow Up*), a delirium of crazy tortures begins, performed on the beautiful girls in the group. All of these tortures are performed with instruments that are as bizarre (rotating pillars which the victims are tied to, in order to have their flesh mangled by sharp points; a stone altar equipped with an oven, on which the wretch is laid) as they are realistic, and rebuilt with incredible care for details. Thus the movie reaches its climax in an unexpected, Sadeian way, exploding in the erotically cruel tortures, which alternate with crazy Nietzschean dialogues uttered by the mad avenger, as played by an incredible Mickey Hargitay (the ex-husband of Jayne Mansfield, who had starred in *Primitive Love!*), who wildly jumps from one side of the dungeon to the other, cleverly following Marquis De Sade's lesson.

Hargitay may not be a master of acting, yet he is perfect for this role. And the images of Femi Martin (alias Femi Benussi), Rita Klein, Moa-Tahi and Liz Barret (alias Luisa Baratto), who, languid and half-naked, wriggle under the Executioner's tortures, are forever printed on our unsconscious.

It must be noticed that in a pseudo-documentary film which came out during the same period, *Mondo Cane 2* by Gualtiero Jacopetti and Franco Prosperi, there is a long sequence in which the making of sado-erotic "fumetti" is shown. This, besides reminding *The Bloody Pit of Horror*'s initial sequences, is acted by, among others, one of the protagonists of Pupillo's movie, Hawaiian Moa-Tahi.

It is also curious to remember that the special effects for the movie were designed by a young Carlo "E.T." Rambaldi. Pupillo was totally dissatisfied with the results, and later preferred to personally tackle the effects, with good results. Yet these not-too-special effects contribute to the movie's mythos, as they enhance that surreal, pulp-like look.

The last horror movie made by Pupillo, still in 1965, was *La vendetta di Lady Morgan*. Though being the least memorable of the three movies, this is nonetheless an interesting work. It is imbued from the very beginning with a romantic and unhealthy atmosphere, with moments which remind of Margheriti's *Castle of Blood* (the screenplay was, in fact, written by Gianni Grimaldi), and a final delirium which once again plunges both the guilty and the innocent into an abyss of hopelessness. The movie profits by a diabolical interpretation on part of the excellent Paul Muller, together with a sexy Erika Blanc in the role of the perverse governess. Unpredictable and original in its development and in its construction, the story begins like a mystery — with the classic plot organized by the husband (with his accomplices) against his beautiful, harmless wife, in order to take possession of her riches — and later turns, in a most unusual way, towards sheer horror - - with the woman who, now dead and turned into a ghost, kills all her persecutors, one by one, turning them into blood-thirsty ghosts. The ending is, together with *Castle of Blood*'s, one of the most hopeless, desperate within Italian horror.

Here Pupillo utilizes another body-builder/actor, Gordon Mitchell, in a horrific key, entrusting him with a crazy interpretation (similar to Mickey Hargitay's), in the role of the butler/henchman, while cinematography goes back to the black-and-white chilly tones seen in *Terror Creatures from the Grave*.

Artistically versatile (besides making documentaries, the director also worked for the TV on

Mickey Hargitay and Femi Benussi during a sadistic torture in *Il Boia Scarlatto.*

several commercials), Pupillo later abandoned the cinema altogether after making a good spaghetti-western written by Renato Polselli, *Bill il taciturno* (1967) and two spicy mondo-movie, *Svezia, inferno e paradiso* (1967) and *L'amore questo sconosciuto* (1969), to return in the Eighties with his favorite, yet unreleased movie, *Sa jana*, a social tale with fantasy tones set in the world of Sardinian fishermen.

Though he has made so few movies, though documentaries are his first and only love, and though the director tends to consider his Gothic horror movies a marginal experience, Pupillo earned a privilege in movie history. He is still remembered by fans, on account of the three fantasy movies he made, as one of the most imaginative, bizarre, and talented filmmakers in this genre. A privilege which only a few other greats can share with him.

INTERVIEW

**What can you tell us about *Primitive Love*?**

The movie, which was directed by Luigi Scattini, was born of an idea of mine about instinctive love, but it was produced toward the end of the mondo-movie genre. So we called Jayne Mansfield, and Franchi and Ingrassia, to attract wider audiences. I remember a curious fact: while we were shooting the scene with Jayne at the swimming pool, she was to speak, but the sound checker always heard some kind of noise. We tried different times, but it didn't work. I finally found out why. Jayne had a bit of a belly, and when we rehearsed she would let it out, whereas she would pull it in when we shot, so that her diaphragm muscle made that noise.

**Why did you start out with horror?**

For survival reasons. If you ask me what my favorite genre is, I'll answer - - documentaries.

**What about the pseudonym Max Hunter?**

My name is Max in English, and I liked hunting very much.

As for *Terror Creatures from the Grave*, I signed it "Ralph Zucker", as Ralph Zucker was the Austrian-born movie producer. It was a sort of homage I paid him, as I didn't care about a director's credit. So when Zucker died there was this misunderstanding.

We finished shooting *Terror Creatures from the Grave* on a Saturday, and we started *Bloody Pit of Horror* the next Monday. I remember that when we started filming *Bloody Pit of Horror*, I was still spending nights dubbing *Terror Creatures from the Grave*. That was the first time I used the pseudonym Max Hunter.

**So the Ralph Zucker who presented *The Devil's Wedding Night* was not you?**

No, that was the real Zucker.

**How come in the foreign version of *Terror Creatures from the Grave* there are splatter scenes different from those in the Italian version?**

I've never liked violent scenes. In the screenplay, the scene of the miser's suicide was rather well done with the squeaking wheel of the monattoes' cart, and the man who hangs himself. Yet Ralph Zucker wanted something more violent, so I said to him: "You shoot it!" And he did shoot the most violent scene for the foreign market himself.

**What about Barbara Steele?**

She was giving me quite a bit of trouble while shooting the movie. But I said to her: "When you accepted, you knew what kind of film you were going to be in." From that moment on, during the pauses, we would never be together. However, I shot the sex scene she has with Riccardo Garrone in an elegant way, with her bathrobe falling on the floor and the camera turning to the empty bed. I remember that when we dubbed that scene, Valeria Valeri uttered sighs that would resurrect the dead, but censorship asked that they be cut!

I have another very amusing anecdote to tell. Do you remember, in *La vendetta di Lady Morgan*, the scene in which sparkles come out of her hands on the balcony? There was a propman, the brother of a head scenographer at Cinecittà. When I explained to him what kind of effect I wanted, he was desperate. "I'm just a poor stage-hand," he said, "You can't ask me such things." The following day, when we were ready to shoot, he came to me and said: "It's all done, Doc!" He had been to a Physics professor's the night before, and had spent the whole night studying the right way to make that effect.

In *Terror Creatures from the Grave*, instead, I

Mickey Hargitay watches director Massimo Pupillo miming a scene before playing the Crimson Executioner in *Il Boia Scarlatto.*

remember that in the hall scene there was a woman who was to make a horrified expression, while she was before a curtain, but she just couldn't act. Her sugar daddy had given the producer three or four million liras to make her work in the movie. So I hid behind the curtain and scared her. The scene came out okay!

Mirella Maravidi, in the scene where she discovers Alfredo Rizzo's corpse, also had problems at making a horrified expression. We had to shoot it fourteen times. No way. At the end, I jumped up, hit her on the face, and she shrieked as she was supposed to.

**What about the "severed hands" scene?**

I got the stand-ins, the make-up man had them wear pink gloves with chalk on them, and had them sit with their hands passing through the table. These poor guys had to sit at that table for a whole day without being able to move. The throbbing heart, instead, I did myself, using pig hearts with a little Japanese pump inside, which was pumped by the cameraman while shooting. It only cost a dollar and a half! By the way, do you know who made the rubber spider for the *Bloody Pit of Horror*? Carlo Rambaldi!

**Where was *Terror Creatures from the Grave* shot?**

In Castel Fusano, at Castle Bigi. Whereas the Crimson Executioner's castle is in Balsorano, near L'Aquila. Near Frosinone, instead, at Prince Borghese's castle in Artena, I shot *La vendetta di Lady Morgan*.

**Walter Brandi was the co-protagonist of the *Bloody Pit of Horror...***

He also co-produced the movie, which was made with Italian and American money. It was filmed in four weeks. *Terror Creatures from the Grave* and *Bloody Pit of Horror* were co-productions, as Zucker had a budget to make two movies, but they would have cost a hundred times as much if he had made them in the USA. So he came to Italy. We wrote the basic plots, then the screenplays, and sent them to America to be okayed, because after that we couldn't change anything.

**Why was Mickey Hargitay chosen?**

That was okay with the Americans. I remember he would put cotton in his pants to show off. He was a good boy, even though he couldn't quite act. So was Gordon Mitchell, a very good boy too.

**Where were the torture scenes in the dungeon shot?**

At Cinecittà, all of them. Even the tools were specially rebuilt for the movie, after some research was done. In the torture scene, Rita Klein was tied to that rotating thing, and she was supposed to make a suffering expression, but she couldn't. Do you know how I made her make it? I twisted her big toe!

**The Crimson Executioner reminds of the *Kriminal* comics. Was that deliberate?**

Yes, it was. I didn't read comics, but the screenwriters, Roberto Natale and Romano Migliorini, deliberately designed him like that. What I tried to give the character was a sort of sexual symbology, even though the producers did not agree. I've always tried to put hints for sophisticated audiences into my movies. In *Terror Creatures from the Grave* the scene in which the girl runs in the wood and the trees begin to rustle was shot in 18 frames, never touching the diaphragm, with two cameras. While we were shooting with the first camera, the cameramen would prepare the second one, so that we were able to shoot the whole thing together.

**Eroticism was often present in the horror movies of that period. Was it used in horror movies to better dodge censorship?**

Yes, it was a way of materializing some secret, unconfessed lusts. I myself was in the censorship committee for twelve years. A very unpleasant, very bad experience.

Même si les pellicules horror de Massimo Pupillo ne sont pas nombreuses, l'originalité, unie au caractère bizarre des trois chefs-d'œuvre gothiques qu'il a dirigés, fait en sorte que cet auteur ait mérité, avec le temps une place bien précise et important parmi les réalisateurs cult du fantastique bizarre.

Pupillo est né en 1928 en province de Foggia et, après avoir réalisé de nombreux documentaires, il se rapprocha de la fiction de manière assez singulière et pas particulièrement prolifique.

Le metteur en scène débuta dans le cinéma commercial signant le sujet de l'*Amore primitivo*, dirigé par Luigi Scattini en 1963. Le film, interprété par le duo Franchi-Ingrassia aux côtés de Jayne Mansfield, se situe à mi-chemin entre l'œuvre de fiction et le *mondo-movie*, et paradoxalement l'influence de Pupillo se perçoit plus dans les parties non documentaires.

Des séquences de strip-tease piquantes avec la très blonde et pulpeuse Jayne, epiée par Franchi et Ingrassia très excités, et la scène finale aux connotations mi-horror, qui implique une transformation monstrueuse, sont presque un prélude de futurs travaux du metteur en scène.

Les débuts de Pupillo dans le genre horror survinrent en 1965 avec *Cinque tombe per un medium* (*Cimetière pour morts-vivants*), petit chef-d'œuvre du gothique, interprété par l'héroïne noire Barbara Steele aux côtés de

Walter Brandi, le spécialiste des films d'horreur vampiriques à l'italienne, sur un scénario de Romano Migliorini et Roberto Natale — déjà auteurs de nombreux scripts à succès du genre, parmi lesquels le célèbre *Opération peur* de Mario Bava.

Le fait que ce premier film de Pupillo ait été signé avec le pseudonyme de Ralph Zucker (producteur d'origine autrichienne, qui s'occupa de la production de cette œuvre de Pupillo et de la suivante) a provoqué, avec le temps, quelques malentendus. Si, d'une part, on a affirmé par erreur que *Cimetière pour morts-vivants* n'était pas une œuvre de Pupillo, mais d'un metteur en scène américain, d'autre part, on est tombé dans une erreur plus grave en identifiant carrément Pupillo avec Ralph Zucker, si bien qu'à la mort de ce dernier, survenue il y a quelques années, beaucoup ont pensé (et ce qui est pire, écrit) que le réalisateur italien était décédé.

En réalité, Zucker se limita à filmer pour *Cimetière pour morts-vivants* seulement quelques séquences sanglantes, présentes du reste uniquement dans la version américaine du film, alors que, pour l'italienne, Pupillo tourna les mêmes séquences en style plus soft, vu le manque de prédilection pour les détails sanguinolents. Par exemple, le meurtre-suicide du vieil usurier, qui dans la version américaine est effectué sauvagement avec une épée, dans l'édition italienne se transforme en une simple pendaison.

La trame du film est exemplaire et servit de modèle pour la plupart des gothiques italiens de cette periode: une femme infidèle tue son mari avec la complicité de son amant et d'autres personnes qu'il faisait chanter, mais le défunt, qui de son vivant était un puissant médium, evoque de l'au-delà les spectres d'un groupe de pestiférés pour accomplir sa vengeance, commençant par un crescendo des horreurs jusqu'à ce que la némésis ultra-terrestre finira par bouleverser un peu tout le monde.

La pellicule, photographiée en un glacial noir et blanc par Carlo Di Palma (futur auteur du noir et blanc espressionniste de *Shadows and Fog* de Woody Allen) est pleine d'inventions inquiétantes, qui anticipent de nombreux films d'horreur contemporains. Avant tout, la trouvaille du phonographe transmettant la voix lugubre du médium, tué pendant qu'il évoque les esprits des "monatti" afin de punir ses assassins. Ainsi que la résurrection finale des pestiférés, qui assiègent les quelques survivants du château dans un climat angoissant et sans espoir.

Le film est, en fait, le premier à mettre totalement en scène l'idée d'un Destin obscur et inéluctable qui touche, en même temps, coupables et innocents, car le Péché et la Culpabilité, une fois commis ne peuvent plus faire place à aucun pardon. Ce thème, plein d'un moralisme cyniquement et cruellement impitoyable, fut très ressenti en ce temps-là, si bien qu'il est devenu un des leitmotiv des films d'épouvante des années Soixante et trouva sa sublimation dans *The Unnaturals - Contronatura* d'Antonio Margheriti qui, en 1969, conclura métaphoriquement le filon. Et il est curieux le fait (casuel?) que dans les deux films apparaît l'acteur du genre Alan Collins (alias Luciano Pigozzi), défini le Peter Lorre italien, engagé dans deux rôles assez semblables. Elle est aussi remarquable l'atmosphère nécromancienne qui envahit obsessivement tout le film avec des tons morbides et ambigus, accentués par de brefs passages de nu rapides, mais répétés, soit de Barbara Steele, soit de l'héroïne intérprétée par Marilyn Mitchell (alias Mirella Maravidi).

Si *Cimetière pour morts-vivants* représente un des exemples les plus réussis du filon, le palmarès du plus bizarre et "maudit" revient, sans aucun doute, à la deuxième œuvre de Pupillo qui, sous son pseudonyme Max Hunter, réalisa la même année: *Il Boia Scarlatto* (*Vierges pour le bourreau*), désormais mythique. Le film, devenu un véritable cult-movie, unit de façon délirante et en même temps géniale, des styles et des éléments par eux-mêmes hétérogènes et apparemment inconciliables, rejoignant des résultats étonnamment amusants. Milieux et atmosphères respectent entièrement le style gothique de ces années-là, avec le château sinistre et maudit visité par un éditeur, un écrivain, des jolies modèles et un dessinateur de couvertures de romans d'épouvante pour les kiosques.

Mais on découvre, peu à peu, que le manoir est envahi par une sorte de bourreau fou des siècles passés, le Burreau Ecarlate; justement ici on entre dans le royaume pur des B.D. noires, qui avaient un grand succès en Italie en ces années-là. En effet, le "Bourreau" du film de Pupillo n'est autre que la variante sadique et beaucoup plus follement "méchant" des différents *Kriminal* ou *Sadik*, qui envahissaient les kiosques en cette période. Ce n'est pas pour dire, mais le maillot rouge qu'il endosse est à mi-chemin entre le costume de *Diabolik* et celui du *Fantôme*. Alors que pour le sadisme effréné, préférablement à l'égard de jeunes filles à demi-vêtues, rappelle surtout le héros noir *Killing*, protagoniste d'une série de photos-romans à succès, très semblables

Two Italian "fotobuste" of this sexy-horror cult movie.

Italian "locandina" by Mario Piovano.

Paul Muller (as Sir Harold) and Erika Blanc (as Lilian) in *La vendetta di Lady Morgan*.

au style de ces photos que prennent les protagonistes dans une des scènes initiales du film pour leurs couvertures.

Enfin, sachant que le Bourreau Ecarlate et le propriétaire du château sont la même personne (et à la découverte contribue une particularité apparaissant, par hasard, sur une photo, avec une amusante anticipation de *Blow up* d'Antonioni), commence un délire de tortures acharnées sur les polpeuses jeunes filles, toutes effectuées avec des instruments aussi bizarres (colonnes tournantes où sont ligotées les victimes pour frotter leur chair nue contre des flèches pointues, autels en pierre avec four incorporé sur lesquels les malheureuses sont allongées nues) que réalistes, et reconstruits avec un soin du détail incroyable. Ainsi le film rejoint son climax paroxystique de façon sadienne et imprévisible dans les tortures citées ci-dessus, cruelles mais très érotiques, alternées à des dialogues insensés de saveur nietzschéenne, déclamés par le bourreau fou, incarné par un incroyable Mickey Hargitay (ex-mari de Jayne Mansfield, actrice de l'*Amore primitivo*!) qui, déchaîné, saute de part et d'autre du souterrain, avec une fougue digne d'un disciple du Marquis de Sade.

Hargitay n'est certainement pas un maître de la récitation, mais a de la présence sur scène et est parfait dans son rôle. Et les images de Femi Benussi, Rita Klein, Moa Tahi et Liz Barret (alias Luisa Baratto) qui, langoureuses et demi-nues, s'agitent sous les atroces tortures infligées par le bourreau, sont à compter certainement parmi celles que l'on imprime dans l'inconscient des dévoreurs de celluloïde des salles de quartier.

Curieusement, ce film fut réédité en Italie au début des années Soixante-dix, dans le sillage du succès des pellicules comme *Infortunes de la vertu* de Jess Franco et d'autres inspirées aux œuvres du Divin Marquis, avec le titre *Io... il Marchese de Sade ne Il Boia Scarlatto!*

Il faut encore noter que dans un *mondo* sorti à peu près à la même époque, *Mondo cane 2* de Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, il y a une longue séquence où l'on assiste à la réalisation des photos-romans sado-érotiques qui ressemble beaucoup, pour les scènes et le climat qu'on y respire, à toute la première partie de *Vierges pour le bourreau* et qui a, parmi les protagonistes, l'exotique Moa Tahi du film de Pupillo.

Et il est aussi curieux de se souvenir que les effets spéciaux du film furent l'œuvre de Carlo Rambaldi à ses premières armes, mais Pupillo, très insatisfait des résultats, préféra ensuite s'occuper à nouveau lui-même des trucages, avec des résultats très valables. Toutefois, ces effets pas vraiment spéciaux contribuerent également à la réussite du film, lui conférant encore plus ce look délicieusement surréel et BéDé.

Le dernier film d'horreur réalisé, toujours en 1965, par le metteur en scène fut *La vendetta di Lady Morgan* (La vengeance de Lady Morgan). Quoiqu'étant le plus petit des trois horror tournés par Pupillo, c'est également une œuvre loin d'être méprisable. Imprégné dès le début d'une atmosphère romantique et malsaine, le film est photographié avec des tonalités glaciales en noir et blanc. L'œuvre a aussi des idées qui rappellent *Danse macabre* de Margheriti (en effet, le scénario est œuvre d'un des mêmes scénaristes, Gianni Grimaldi) et un délire final, qui précipite encore une fois les coupables et les innocents dans un abîme sans espoir, le film de Pupillo compte sur l'interprétation diabolique de l'excellent Paul Muller aux côtés d'Erika Blanc, sexy et perverse dans le rôle de la gouvernante méchante. Inattendue et originale dans le déroulement et dans la construction de la trame, l'histoire démarre comme un polar, avec le classique complot ourdi au détriment d'une belle femme sans défense par le mari et les complices, afin de soutirer son argent, pour virer ensuite, de manière inhabituelle, vers le gothique véritable, avec l'épouse qui, désormais tuée et devenue spectre, supprime un à un tous ses persécuteurs, les transformant à leur tour en des fantômes assoiffés de sang humain. Et le final est, avec celui de *Danse macabre*, un des plus tristes et désespérés de tout l'horror à l'italienne. Il faut noter comment Pupillo fait ici recours à un autre acteur culturiste en vogue à l'époque, Gordon Mitchell, utilisé lui aussi en version horror, dans l'interprétation déchaînée et délirante du majordome sicaire.

Artistiquement assez éclectique (outre que dans les documentaires, le cinéaste a travaillé également à la télévision, réalisant plusieurs sketches publicitaires, justement à la même période où il réalisait ses films) Pupillo a abandonné le cinéma après un bon western-spaghetti écrit par Renato Polselli, *Bill il taciturno* (1967), et deux *mondo-movies* de caractère piquant, *Svezia, inferno e paradiso* (1967) et *L'amore questo sconosciuto* (1969), pour y revenir seulement dans les années Quatre-vingts, avec le film qu'il

Massimo Pupillo (on the left) with producers Francesco Merli and Ralph Zucker (on the right).

préférait et jamais distribué, *Sa jana*, histoire d'inspiration sociale avec quelques idées fantastico-fabuleuses, située dans le monde des pêcheurs sardes.

Et pourtant, même si on peut compter sur les doigts de la main le nombre de films qu'il a dirigés, même si son premier et unique amour sont, de toute façon, les documentaires, et même s'il a tendance à considérer ses films d'épouvante comme une expérience marginale, Pupillo a su conquérir, dans l'histoire du cinéma italien, un privilège considérable. Celui d'être rappelé, avec trois œuvres seulement de ce genre, par les passionnées du fantastique comme un parmi les metteurs en scène les plus bizarres et doués de fantaisie. Privilège partagé seulement par quelques grands.

ENTRETIEN

**Que pouvez-vous nous dire sur *L'Amore primitivo*?**

*Amore primitivo*, dirigé par Luigi Scattini, naquit à partir de mon idée sur l'amour qui n'est pas cérébral mais instinctif, et fut produit vers la fin du filon des *mondos*. A l'époque, ils appelèrent Jayne Mansfield, et Franco Franchi et Ciccio Ingrassia pour attirer le public. Je me rappelle d'une chose curieuse: lorsque nous tournions la scène avec Jayne au bord de la piscine, elle devait parler, mais le technicien du son entendait toujours un bruit fastidieux. Nous essayâmes plusieurs fois et l'audio était toujours très mauvais. Comme Jayne avait un peu de ventre, lorsqu'elle répétait, elle se laissait aller, alors que lorsque nous tournions elle le rentrait, et c'était le muscle du diaphragme qui se contractait et produisait ce bruit.

**Pourquoi avez-vous débuté avec l'horreur?**

Pour des raisons alimentaires. Si on me demande quel est mon genre, je reponds: le documentaire.

**Pourquoi le pseudonyme de Max Hunter?**

Max le chasseur. Car j'aimais beaucoup aller à la chasse.

*Cimetière pour morts-vivants* je le signai, au contraire, avec le nom de Ralph Zucker, qui était le producteur, un producteur d'origine autrichienne, pour lui faire plaisir, car cela ne m'intéressait pas de figurer comme metteur en scène. C'est pourquoi, il y eut un malentendu lorsque Zucker est mort.

*Cimetière pour morts-vivants* fut terminé le samedi et le lundi nous commençâmes les reprises de *Vierges pour le bourreau*. Je me souviens que lorsque j'initiai à tourner *Vierges pour le bourreau*, le soir, j'allais à la moviola pour doubler *Cimetière pour morts-vivants*. Ce fut alors que je pris pour la première fois le pseudonyme de Max Hunter.

**Alors le Ralph Zucker qui a présenté *Vierges de la pleine lune*, ce n'était pas vous?**

Non, c'était le vrai Zucker.

**Pourquoi dans la version étrangère de *Cimetière pour morts-vivants* y a-t-il des scènes sanglantes différentes de celles présentées dans la copie pour l'Italie?**

Je n'ai jamais aimé les scènes de violence. Dans le scénario, la scène du suicide de l'usurier était réalisée assez bien, avec la roue de la charrette des "monatti" qui grince et lui qui se pend. Mais Ralph Zucker voulait quelque chose de plus violent et alors je lui dis: "Tourne-la toi-même!". Ainsi il a réalisé la scène la plus sanglante, pour le marché étranger.

**Et Barbara Steele?**

Elle créa des difficultés pendant le tournage du film. Mais, je lui dis: "Lorsque tu as accepté, tu savais quel genre de film t'allais faire". A partir de ce moment, pendant les pauses, je restais d'un côté et elle de l'autre. De toute façon, même la scène de sexe qu'elle a tournée avec Riccardo Garrone, je l'ai résolue très élégamment, avec son peignoir qui tombe par terre et la caméra qui va sur le lit vide. Je me rappelle que lorsque nous doublames la scène, Valeria Valeri fit des soupirs qui ressuscitaient un mort, mais la censure me les fit enlever!

Je me souviens d'une autre histoire très amusante. Dans la *Vendetta di Lady Morgan*, vous rappelez-vous de la scène des étincelles qui sortent des mains sur la terrasse? J'avais un accessoiriste, frère d'un chef décorateur à Cinecittà. Lorsque je lui expliquait l'effet que je voulais, il se désespéra. "Je suis un pauvre machiniste", me dit-il. "Vous ne pouvez pas me demander ces choses-là". Le jour suivant, lorsque nous dûmes tourner, il vint me voir et me dit: "Docteur, tout est prêt!". Il avait été cassé les

*Il Boia Scarlatto* — Moa-Tahi as Kinojo menaced by the giant spider made by Carlo Rambaldi.

pieds à minuit à un professeur de physique et était resté toute la nuit avec lui, afin d'étudier comment obtenir l'effet désiré.
Dans *Cimetière pour morts-vivants*, au contraire, je me rappelle que dans la scène du salon, il y avait une telle qui devait avoir une expression de terreur, alors qu'elle se trouvait devant une toile de tente, mais elle ne savait pas réciter. Son ami avait donné trois ou quatre millions au producteur pour la faire travailler. Alors, je me cachai derrière la toile de tente et lui fis peur: la scène fut réussie!
Même Mirella Maravidi, dans la scène où elle découvre le cadavre d'Alfredo Rizzo, ne réussissait pas à avoir une expression de terreur. Nous dûmes la tourner quatorze fois. Rien à faire. A la fin, je sortis et lui donnai une gifle très forte, et elle hurla comme elle devait le faire.

**Et la scène des mains tronquées?**

Je pris des figurants, le maquilleur et leur mis des gants roses, avec du plâtre dessus, et les fis asseoir, avec les mains qui passaient au travers d'une table. Les pauvres ont passé une journée entière sans pouvoir bouger. Le cœur qui bat, je l'ai réalisé, au contraire, en utilisant des cœurs de cochons avec une petite pompe japonaise à l'intérieur, actionnée par le machiniste pendant la prise de vue. Coût: 2.000 lires! Savez-vous, au contraire, qui a fait l'araignée en caoutchouc de *Vierges pour le bourreau*? Carlo Rambaldi!

**Où avez-vous tourné *Cimetière pour morts-vivants*?**

A Castel Fusano, dans le château Bigi. Alors que le château de *Vierges pour le bourreau* est à Balsorano, près de l'Aquila. En province de Frosinone, au contraire, dans le château du prince Massimo Borghese à Artena, j'ai tourné *La vendetta de Lady Morgan*.

**Walter Brandi fut le co-protagoniste de *Vierges pour le bourreau...***

C'était aussi le co-producteur du film realisé avec des capitaux italiens et américains. Il fut tourné en quatre semaines. *Cimetière pour morts-vivants* et *Vierges pour le bourreau* furent des co-productions, car Zucher avait obtenu une grosse somme pour tourner deux films, mais en Amérique il aurait dépensé cent fois plus. Ainsi, il est venu en Italie pour les faire. Nous lui avons écrit les sujets, puis les scénarios et les avons envoyés en Amérique pour les faire approuver, car après l'approbation on ne pouvait plus rien changer.

**Pourquoi avez-vous choisi Mickey Hargitay?**

C'était un nom qui convenait bien aux américains. Je me souviens , qu'il se mettait du coton dans les pantalons pour se mettre plus en évidence. Mais c'était un garçon en or, pas très doué pour la récitation. Ainsi, même Gordon Mitchell est une personne très gentille.

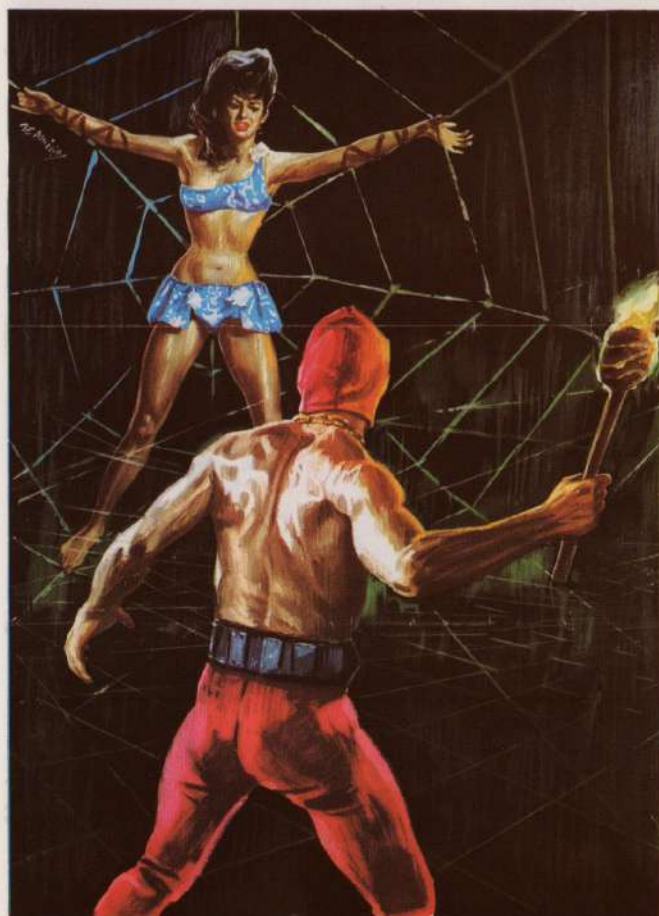
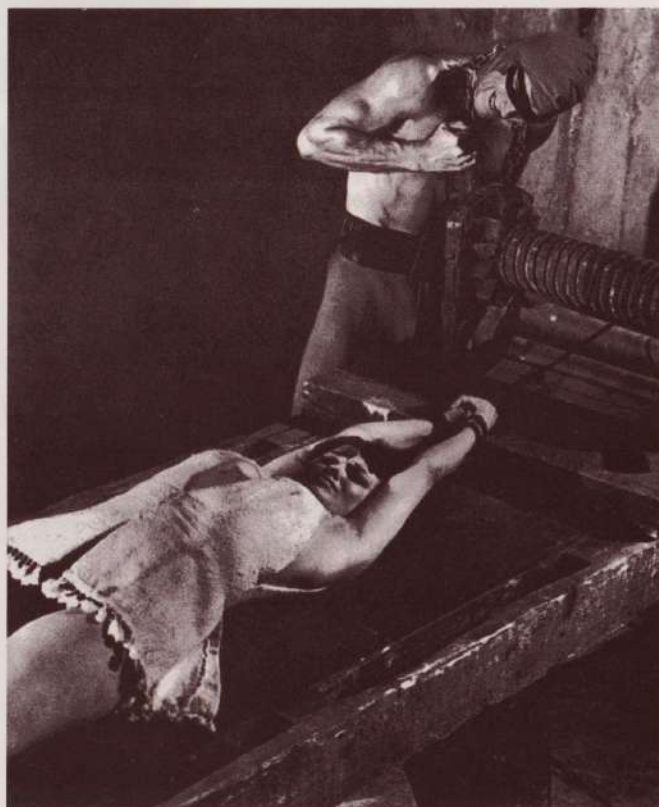
**Les scènes de torture dans les souterrains, où furent-elles tournées?**

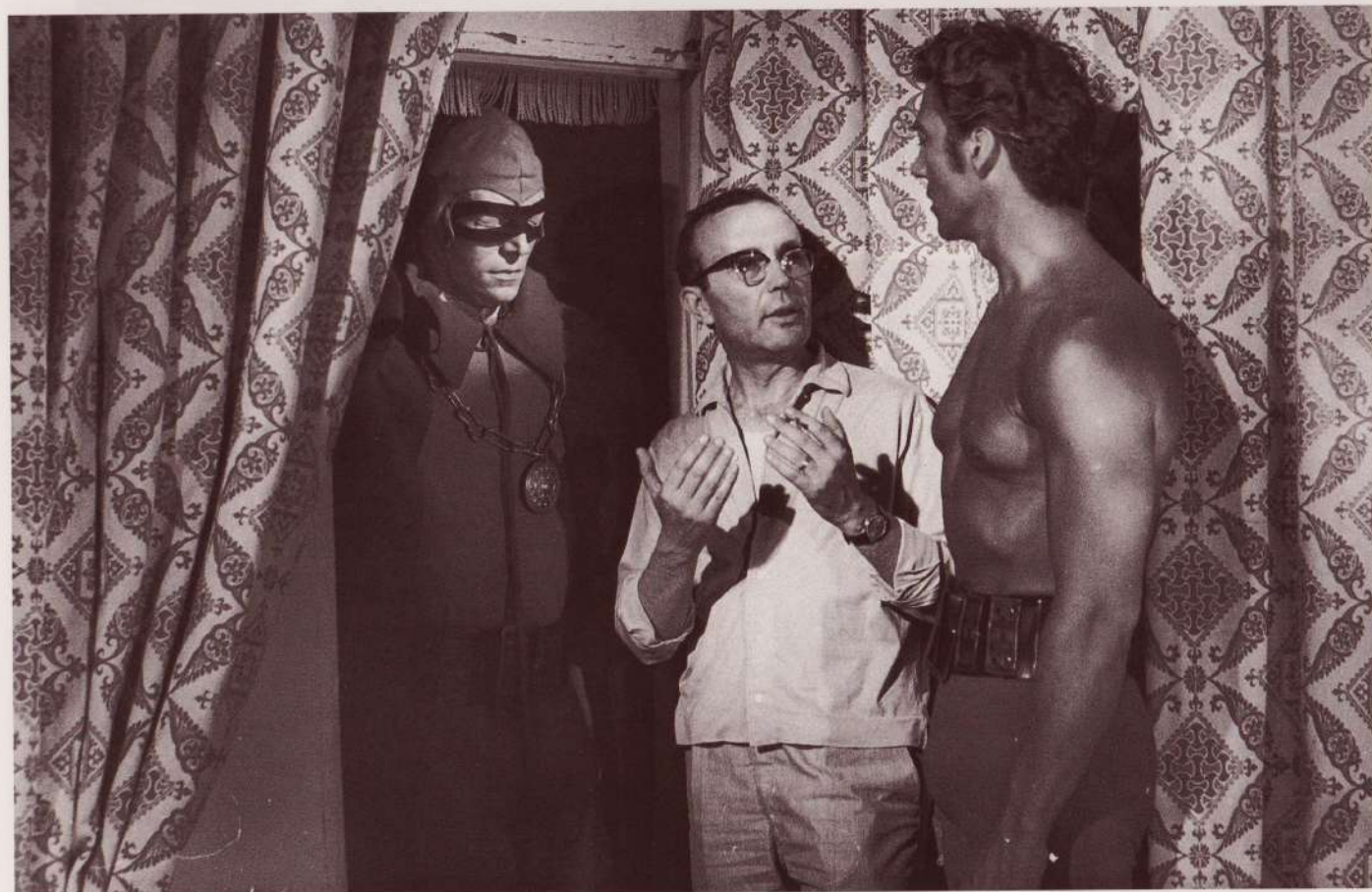
Toutes à Cinecittà. Même les instruments furent tous construits exprès. Il y eut justement une recherche à ce propos. Dans la scène de torture, Rita Klein était ligotée à cette chose tournante et devait avoir une expression de souffrance, mais elle n'y arrivait pas. Savez-vous comment je fis? Je lui tordis le doigt de pied!

**Le personnage du bourreau rappelle les "fumetti neri" style *Kriminal*: c'est fait exprès?**

Oui, je ne lisais pas les B.D., mais il fut dessiné exprès par les scénaristes Roberto Natale et Romano Migliorini. Ce que j'ai essayé de donner au personnage c'était un symbolisme sexuel, même si les producteurs n'étaient pas tellement d'accord. En effet, la première fois qu'il apparaît, quand il est devant la cheminée et les autres entrent dans la pièce, j'ai fait mettre toutes les bouteilles à l'envers, pour symboliser justement l'impuissance sexuelle. J'ai toujours essayé d'introduire dans mes films des annotations pour le public le plus intelligent. Dans *Cimetière pour morts-vivants*, la scène où la fille s'enfuit dans les bois et les arbres se mettent à bruire, a été tournée avec dix-huit cadrages, toujours sans toucher au diaphragme, avec deux caméras. Pendant que nous tournions avec la première, les machinistes préparaient la deuxième, et ainsi nous avons pu tourner tout en séquence.

**Dans les films d'horreur de cette période, il y avait souvent l'érotisme. Vous l'introduisiez justement dans ceux-ci pour éviter le mieux la censure?**

Oui, c'était un système pour mettre à nu certaines envies secrètes et inavouées. J'ai fait partie pendant douze ans de la commission de la censure. Une expérience très antipathique, très désagréable.

An erotic scene between Erika Blanc and Paul Muller from *La vendetta di Lady Morgan*.

"Humanity is made up of inferior beings, physically flawed, weak and insignificant. I however am different. My body is wonderful, perfect. I hate all humanity. You will not die immediately. You will suffer for a long time... And I will relish your cries and torment. The Executioner is alive again. There will no longer be any pity for anyone. Because I am like him. His will stirs between these walls. His spirit of revenge is reborn in me. The fire will purify your bodies and souls. You will suffer at lenght before you can rest in peace." Travis Anderson, also known as The Crimson Executioner in *Il Boia Scarlatto.*

*Il Boia Scarlatto*, a.k.a. *The Bloody Pit of Horror* (1966).
**On this page**: Italian "locandina" by Aldo De Amicis (above left); record cover of Italian original soundtrack (top right); still with Mickey Hargitay as the Crimson Executioner torturing model Annie, interpreted by Femi Benussi (above right).
**Opposite, top**: Original Italian poster illustrated by Aldo De Amicis (left) and the unsigned one for the second release, in 1972 (right).
**Opposite, bottom**: Director Massimo Pupillo with Mickey Hargitay as Travis Anderson discovering the Crimson Executioner's puppet.

The crazy, delirious, sadistic Crimson Executioner torturing two beautiful prisoners in his castle's dungeons.

Sequence from *Il Boia Scarlatto,* an Italian "cineromanzo" published in *Malia* magazine, in 1966.

**Above**: director, screenwriter, producer Renato Polselli in a ghastly pose on the set of *L'amante del vampiro*, in 1960.
**Opposite**: Maria Luisa Rolando as Countess Alda (top) and Walter Brandi as Herman (bottom) in *L'amante del vampiro*.

# *Renato Polselli*
# Vampires, Witches, and Mad Loves

Nell'ambito dell'horror italiano anni Sessanta, il caso di Renato Polselli è estremamente paradigmatico. Sin dagli esordi, Polselli ha sempre impregnato le sue pellicole di un delirio sessuale esplicito e predominante, incentrando le sue storie su *amour fou* esasperati al massimo grado. Coerentemente, ha poi proseguito negli anni Settanta sulla stessa strada, accentuando sempre più, grazie anche alle minori pressioni censorie, quei temi morbosi che nel suo cinema apparivano assolutamente inscindibili da quelli orrorifici: un bizzarro connubio che rappresenta l'Anima vera del regista.

Renato Polselli è nato ad Arce, in provincia di Frosinone, il 26 febbraio del 1922 e, laureatosi in filosofia, iniziò a fare cinema dal 1951 con *Ultimo perdono*, primo di una lunga serie di film melodrammatici (*Delitto al luna park*, *Ultimatum alla vita*). Il suo esordio nell'horror-sexy avvenne però nel 1960 (anno cardine per il genere, giacché segna anche l'esordio di Mario Bava) con *L'amante del vampiro*. Una pellicola che, sebbene meno famosa di altre, servì a rendere esplicite le pulsioni interne al genere, senza mezzi toni o sottintesi.

I vampiri di Polselli — se si eccettua la divertente parodia di Steno, *Tempi duri per i vampiri* — sono i primi, "autentici" non-morti dell'horror italiano, provvisti di grandi, minacciose zanne bene in evidenza. E manifestano anche, in maniera provocatoria e inequivocabile, tutta la sessualità perversa, implicita da sempre nella figura del vampiro. Non a caso il film è l'unico del suo genere a proporre un rapporto sadomasochistico tra i due redivivi protagonisti (il servo Herman e la contessa Alda), raffigurato in modo morboso e malato, dove è difficile comprendere chi sia il vero schiavo e chi il padrone.

Del resto l'erotismo permea un po' tutta la vicenda, non solo nel già citato rapporto tra i due vampiri, ma anche nelle scene di contorno, folte di ballerine semi-nude, estremamente sexy mentre provano folli balletti, in attesa di cadere preda dei famelici canini dei vampiri.

La carica sensuale della vicenda è accentuata dalle grazie delle tre protagoniste: Maria Luisa Rolando (la contessa-vampira), Tina Gloriani (la preda ambita dal mostro) e Hélène Remy (la bella vampirizzata). Le attrici sono brillantemente

descritte da Ernesto Gastaldi, co-sceneggiatore del film, nel suo godibilissimo libro di memorie *Voglio entrare nel cinema*: «Hélène Remy è molto graziosa ma pungente d'ironia. Maria Luisa Rolando non ha ironia ma ha due poppe da studiarci geografia. Tina Gloriani è intelligente ma vulnerabile».

La pellicola ha comunque il merito di aver inaugurato una piccola trilogia "vampirica" tutta italiana, interpretata da Walter Brandi (alias Walter Bigari), che proprio con *L'amante del vampiro* si imporrà come il più diretto concorrente italiano del Dracula inglese per eccellenza, Christopher Lee. Inoltre, questo è l'unico film in cui Brandi va soggetto ad una metamorfosi mostruosa, come per terrorizzare (e sedurre) più facilmente le discinte fanciulle che diverranno sue vittime. Il binomio paura-attrazione sessuale non è mai stato così marcato come in questo film.

Con *L'amante del vampiro* Polselli dimostra già una spiccata tendenza ad un certo delirio visivo squisitamente surreale, sempre improntato ad una sensualità esasperata. Ossessivamente, la sua cinepresa si sofferma a ritrarre, in un sinistro bianco e nero, belle vampire che improvvisamente rivelano la loro terribile natura di succhiasangue, agitandosi freneticamente e spalancando le terribili bocche dagli aguzzi canini; a immortalare giovani vittime in pose languide, mentre morbosamente si sottomettono ai morsi tremendi del vampiro mostruoso; a descrivere melodrammatici duetti horror in cui la contessa Alda (interpretata con accenti di spiccata morbosità dalla Rolando) e il suo servo-padrone Herman (il già citato Brandi) si fronteggiano in liti e amplessi, infuriati di amore e odio. Inoltre, un'ispirata inventiva consente al regista di dar vita a situazioni bizzarre e sorprendenti: esemplare in

Italian poster of *L'amante del vampiro* (1960), illustrated by Serafini.

Isarco Ravaioli (as Luca) and Tina Gloriani (as Francesca) in *L'amante del vampiro.*

Walter Brandi and Maria Luisa Rolando in a publicity photo for *L'amante del vampiro.*

questo senso la bella sequenza della vampira che si risveglia nella bara durante il funerale (citazione personalizzata dal *Vampyr* di Dreyer), o il suo successivo liberarsi, nottetempo, dalla cassa nel cimitero, per finire però torturata e uccisa dal terribile vampiro-padrone.

*L'amante del vampiro* "inventa" uno schema tutto italiano dell'horror vampiresco, che poi verrà ripetuto e ripreso con numerose variazioni: un gruppo di procaci ballerine (o modelle), ospitato in una vecchia villa di campagna con un lugubre castello nelle vicinanze (o nel castello stesso), cade preda di un famelico, terribile vampiro che si aggira in quei luoghi, con la più bella delle ragazze destinata a divenire per il vampiro oggetto di un amore folle e di una sfrenata passione sessuale.

Lo stesso schema, così come il delirio visivo del regista, emerge in maniera ancor più evidente e barocca nel suo secondo horror, *Il mostro dell'Opera*, realizzato nel 1961 ma uscito soltanto nel 1964. Vero e proprio gioiello misconosciuto dall'ambientazione claustrofobica e dalla recitazione esageratamente teatrale, il film dilata ancor più il tema dell'*amour fou*, raccontando la storia di una passione maledetta che lega un uomo ad una contessa, rea di averlo ingannato e fatto uccidere un secolo prima, e pertanto destinata a divenire, nel presente, vittima dell'uomo, ormai divenuto vampiro. La ragazza si è reincarnata, guarda caso, nella prima ballerina di un corpo di danza, destinato a provare una recita proprio nel teatro maledetto, eletto dal vampiro a sua dimora. Tutto questo offre il destro al regista per una fantasmagoria sensuale (e surreale) che travolge tutte le danzatrici, con insistiti (e per l'epoca, molto arditi) rapporti saffici a tre e amplessi di vario tipo, tra corpi che si sfiorano, si intrecciano e si accarezzano in una sorta di balletto erotico senza fine.

Su questo canovaccio, l'estro visionario di Polselli ha modo di sbizzarrirsi, inventando ancora una volta immagini affascinanti e inconsuete: prima fra tutte la sequenza delle donne-vampiro, tenute incatenate nel sotterraneo del teatro dal mostro-padrone (come si sa, le connotazioni sado-maso sono il punto forte del regista), che si agitano assetate di sangue e di sesso, digrignando i canini verso inermi fanciulle condotte dal non-morto al loro cospetto.

L'atmosfera claustrofobica, eroticamente onirica e metafisica del film emerge già nelle bellissime sequenze iniziali, che mostrano l'inseguimento da parte del mostro della protagonista in baby-doll, la quale fugge attraverso corridoi labirintici con gesti di terrore, schiettamente teatrali, e in pose da pin-up.

A questo punto Polselli aprì una breve parentesi, girando due divertenti commedie brillanti (*Avventura al motel* del 1963 e *Le sette vipere - Il marito latino* del 1965), che per scene, situazioni e doppisensi ebbero non pochi problemi con la censura del tempo.

The vampire lovers of *L'amante del vampiro.*

Il regista ebbe però modo di estrinsecare pienamente il suo delirio erotico-visivo negli anni Settanta, a partire dalla *Verità secondo Satana* (1972), in cui lanciò la sua attrice prediletta: la bella e sensuale Rita Calderoni. In questo film il cineasta (che d'ora in avanti firmerà sempre con lo pseudonimo di Ralph Brown) conferma la sua predisposizione per un sexy horror "d'autore" e ha l'ardire di coniugare una vicenda macabra e certe connotazioni politico-allegoriche, raccontando di una ragazza ricca e viziata, nonché sessualmente sfrenata, che crede di poter spingere impunemente al suicidio un suo innamorato, reo di fungere per lei da "cattiva coscienza". Il regista può così scatenare la sua ossessione per i rapporti schiava-padrone, introducendo la figura di un folle ricattatore che coinvolge la ragazza in giochi erotici (che presto si trasformano in torture fisiche e psicologiche) e la fa sprofondare poco alla volta in uno stato di totale abbrutimento sessuale. Tanto che il film rappresenta quasi una sublimazione dei temi-cardine del cinema del regista: l'ambiguità di rapporti spinti al sadomasochismo più estremo, il delirio totale della composizione d'immagine, il sesso mostrato nelle sue componenti più deviate (c'è anche una scena "animal" tra la Calderoni e un cane), tutto al servizio di un discorso con velleità autoriali d'introspezione psicologica e di denuncia. Esemplare anche la scena lesbo tra la protagonista e la sua serva di colore, dove l'inversione del rapporto schiava-padrona assume valenze ancor più estreme. Nel ruolo dell'amante deluso ricompare poi un attore dell'*Amante del vampiro*, Isarco Ravaioli, anche lui destinato a divenire figura-feticcio nell'immaginario di Polselli.

Un altro violento rapporto schiava-padrone compare nel thrilling *Delirio caldo* (1972), dove la Calderoni è affiancata da Mickey Hargitay. Quest'ultimo impersona un medico impotente, che riesce a provare piacere solo nell'uccidere selvaggiamente belle ragazze, mentre la Calderoni

Walter Brandi as the vampire with Hélène Remy as Luisa the ballerina (left), and American poster of *L'amante del vampiro* (right).

ha il ruolo della moglie Marzia, innamorata masochisticamente del marito al punto di sottoporsi a sadici giochi sessuali, attuati da Herbert mediante bizzarri strumenti d'acciaio falliformi, fino a divenire anche lei omicida per coprire i delitti dell'amato consorte.

Se *La verità secondo Satana* era una sorta di enunciazione sublimata della "poetica" polselliana, *Delirio caldo* rappresenta una "folle" variazione dei gialli alla Dario Argento e, insieme, una versione erotica al massimo grado del "classico" *Sei donne per l'assassino* di Bava. Questa vena visionario-delirante si riscontra soprattutto negli incubi lesbo-sado-maso che sconvolgono la protagonista e nel finale, tutto giocato sul frenetico montaggio di volti dalle espressioni folli dei personaggi principali, ormai sprofondati nel loro delirio erotico-omicida. Il film somiglia, ancora una volta, ad un frenetico balletto cui si assoggettano tutti gli attori, piegandosi ad una recitazione sempre più caricata e sopra le righe, divenendo allucinate figure di un incubo cupo e sensuale. Inoltre, *Delirio caldo* può leggersi come una disperata allegoria sull'impotenza: quella più plateale del medico, che può provare piacere solo uccidendo; quella della moglie, che lo ama passionalmente, ma senza speranza; quella della cameriera, che si masturba, innamorata della padrona; quella della polizia, che non riesce a sbrogliare il caso; e infine, quella di tutti i personaggi, nessuno escluso, impotenti a sottrarsi alle spire crudeli del Destino. Esemplare, in questo senso, la sequenza in cui un testimone casuale cerca di scorgere, attraverso i mille fori di una grata, il volto dell'assassino che sta seviziando una sua vittima, senza riuscire tuttavia a vederne mai per intero la figura.

Estremamente bizzarro, anche se forse meno incisivo degli altri, è l'horror sexy *Mania*, diretto nel 1973 e interpretato da Isarco Ravaioli. Qui Polselli compone una sua personale variazione sul tema della *old dark house*, con uno scienziato folle che si finge morto e invita nella sua villa isolata varie persone (tra cui il fratello gemello, amante di sua moglie), per punirle attraverso una persecuzione ossessiva fatta di terrificanti apparizioni. Ma ancora una volta ciò che conta è il delirio estremo in cui il regista immerge vicenda e personaggi, curandosi più dell'effetto coinvolgente sullo spettatore che non della logica consequenzialità degli avvenimenti.

Sempre nel 1973, Polselli tornò al tema prediletto del vampirismo, con un film ardito e delirante sin dal titolo: *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento*. Girato nel castello gotico dei suoi primi horror, il cineasta raccontò però la storia con lo stile febbrile e marcatamente erotico che ormai era il suo marchio di fabbrica.

In questo film lo stile di Polselli è più evidente che mai: uno spirito surreale degno di un Carmelo Bene, ma applicato a trattare l'horror in maniera bizzarra e provocatoria, a metà strada tra Jess Franco e Jean Rollin. Ancora una volta è presente Rita Calderoni, valorizzata nel doppio ruolo della protagonista e di una lussuriosa vampira (la prima è destinata a venir sacrificata per far risorgere la seconda), facendo così emergere in pieno la sua carica erotica, sia nelle connotazioni di vittima predestinata che in quelle di mostro libidinoso. Il regista filma innumerevoli ed eccitanti scene lesbo-sado-maso, trovando persino il modo di autocitarsi in un paio di sequenze: una giovane vampira si sveglia dentro la bara al suo funerale come nell'*Amante del vampiro*, e un gruppo di vampire legate si agita sensualmente come nel *Mostro dell'Opera*.

Mickey Hargitay torna qui in un personaggio assurdo, fatto su misura per lui: il padre della vittima, reincarnazione del conte Dracula (!), che vuole sacrificare la figlia per far risorgere la sua sposa. Anche qui si notano bizzarrie sorprendenti, come la suggestiva immagine della vampira che appare, nottetempo, immobile tra le tende svolazzanti della camera della sua vittima.

Coerente fino in fondo, Polselli finse di adeguarsi alla moda dei "poliziotteschi" degli anni Settanta, realizzando *Casa dell'amore: la polizia interviene* (1978), dove però, a dispetto del titolo, si cimentò ancora con l'erotismo macabro e malsano. Il film è una storia di satanisti che coinvolgono alcuni incauti turisti nelle loro orgiastiche messe nere, ma non è interamente suo. Le sequenze dei rituali erono infatti state preceden-

Hélène Remy with Walter Brandi in *L'amante del vampiro* (left); Giuseppe Addobbati as the vampire in *Il mostro dell'Opera* (right).

temente girate dal produttore Bruno Vani per il film *Una vergine per Satana*, mai distribuito. Polselli proseguì la sua carriera registica nel 1979 con *Oscenità*, un erotico "a tesi" in più episodi, e *Sensual Excitation*, due pellicole in cui l'eros è ormai protagonista assoluto e in cui il regista lascia nuovamente intravedere le sue esigenze d'autore. Esigenze destinate a scontrarsi inevitabilmente col giudizio critico impietoso di un Paese (l'Italia), dove non si consente che l'horror o l'erotismo si possano mischiare con l'impegno autoriale. Eppure siamo certi che, un giorno, l'estro bizzarro, personalissimo e riconoscibilissimo di Renato Polselli potrà venir riscoperto e valutato come si deve: nei suoi pregi e nei suoi difetti, ma senza false ipocrisie.

INTERVISTA

**Ci può parlare dell'*Amante del vampiro* e della partecipazione ad esso di Ernesto Gastaldi?**

In quel periodo Ernesto Gastaldi era fresco dal centro sperimentale, e partecipò al film sia come aiuto sceneggiatore che come aiuto regista. Credo che sia il primo film di vampiri italiano, e nacque da un incontro tra me e il produttore Bolognesi, il quale, sapendo che in passato mi ero occupato di letteratura gialla, mi chiese se ero disponibile a fare un film del terrore.

Ero rimasto favorevolmente impressionato da *Dracula il vampiro* di Fisher e cercai di modernizzare la vicenda, immettendovi ballerine ritmiche, e tutto il resto. Riuscimmo a trovare per la scena finale uno scheletro vero, tutto bello pulito. Ce lo fecero pagare trecentomila lire, dicendo che era lo scheletro di una persona importante. Mi ricordo di aver detto che a me sarebbe bastato lo scheletro anche di un vecchio barbone o di uno sconosciuto, pur di risparmiare. Poi lo abbiamo usato anche per il *Mostro dell'Opera*, dato che lo avevamo pagato caro.

A proposito del *Mostro dell'Opera*, mi ricordo che eravamo insieme, Oscar Brazzi (che era il produttore), Marisa Barbaria (allora prima ballerina del balletto 'Studio'), io e lo scheletro. Prima ci divertimmo a farci delle foto tra noi, poi uscimmo — la Barbaria, Brazzi, io e lo scheletro — in piazza come quattro amici. Piombarono su di noi i poliziotti: qualcuno aveva telefonato alla polizia dicendo che c'era in giro uno strano miscuglio di scheletri e uomini!

**E il famoso castello dell'*Amante del vampiro* dove si trova? E' lo stesso degli altri film?**

E' a Passerano, nella provincia romana, ma non era lo stesso in tutti i film. Ho girato l'*Amante del vampiro* in due castelli diversi: in quello di Passerano, del quale in seguito il ministro inglese Profumo (quello dello scandalo!) ha comperato un'ala per farci un appartamento straordinario; e in quello di Artena (sempre presso Roma), di proprietà del principe Borghese.

Gli esterni li ho girati a Passerano, perché era il classico castello in mezzo ad un bosco, mentre quello di Artena è servito per gli interni.

Ci abitava ancora il principe Borghese, e Donna Daria, la moglie, curiosava sulle riprese.

Poi, nello stesso castello hanno girato parecchi film, perché c'era l'ambientazione giusta, ed era pronto sia a livello architettonico che di arredamento.

**Quanto è stato il tempo di lavorazione?**

Quattro o cinque settimane.

**Era lei o la produzione a scegliere gli attori?**

No, gli attori li ho sempre scelti io. Tra di loro c'era Gino Turini, che io ribattezzai John Turner e che partecipò anche alla produzione. Era un giovanotto con un fisico vigoroso e dopo il mio fece tre o quattro film.

Comunque, per gli attori non ho mai voluto im-

Renato Polselli's troupe on the set of *L'amante del vampiro*. Director is on the left.

Enchained, beautiful vampire girls in the vampire's harem in *Il mostro dell'Opera*, directed in 1961, yet released only in 1964.

posizioni dalla produzione.

**I trucchi li curava Lei?**

Sì, perché avevo una certa esperienza, dato che avevo fatto un corso particolare proprio per "rifare" i cadaveri.

E poi ero appassionato di truka cinematografica: ero stato allievo di Ugo Amatori e mi divertivo parecchio a fare queste cose.

Ho fatto i trucchi anche in *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* e nella *Verità secondo Satana*, film polemico, erotico ed in ultima analisi anche *hard*. Lì avevo inventato delle trovate realizzate col gioco degli specchi.

**Ha mai avuto problemi di censura?**

Con l'*Amante del vampiro* sì. A Frosinone mi denunciarono perché una donna si era spaventata. Fui processato e assolto. Per sesso, invece, ho avuto una denuncia per *Avventura al motel* e altri film. In particolare uno, mi sembra *Delirio caldo*. Mi ricordo che ci ritrovammo in tribunale a Santa Maria Capua Vetere, io, il distributore di Napoli, quello nazionale e, cosa che mi lasciò di stucco, l'attacchino che aveva affisso i manifesti. Il bello era che prima di noi venivano processati dei banditi e stavamo nella stessa gabbia. La dicitura dell'imputazione era "perché il turgore del sesso può suscitare certe reazioni". Il 'turgore del sesso' era quello di una donna seduta coi capelli che le coprivano il seno, ma stando piegata le si gonfiavano le mutandine.

**E per il *Mostro dell'Opera* ha avuto problemi con la censura per le scene saffiche piuttosto esplicite?**

No. Perché al tempo la censura partiva dall'idea che, essendo un film del terrore, andava comunque vietato.

**Il filo comune dell'erotismo è sempre presente nella sua filmografia...**

Certo. Perché è sempre presente nella vita. L'erotismo è quella strana materia nella quale tutti vorrebbero nuotare. C'è una parte che lo dice e una parte che se ne vergogna e non lo dice, ma è peggio dell'altra.

Un giorno stavo curando i dialoghi di uno dei primi film *hard* americani all'inizio degli anni Ottanta. Erano film che uscivano col visto censura. Ero in ritardo coi dialoghi ed era il giorno di Natale. Avevo le chiavi dello stabilimento e andai a finirmi due rulli di dialogo. Non avevo le chiavi del cancello e così scavalcai il muro di una villa accanto. Sentii qualcuno che gridava "Al ladro! Al ladro!", ma lì per lì non ci pensai. Dopo poco arrivò la polizia. Stavo aprendo la porta interna. Mi chiesero cosa stessi facendo. Dissi che lavoravo lì. Mi dissero allora di farli entrare. Spiegai che non avevo le chiavi del cancello. Loro vollero venir dentro con me per accertarsi che lavorassi lì davvero. Entrarono con me, aspettarono che accendessi la moviola. Dissero: "Allora è vero... ma che lavoro sta facendo?". Risposi: "Il doppiaggio", e loro vollero restare a vedere. Quando si accorsero che era roba porno, uno disse all'altro: "Vai ad avvertire in centrale che arriviamo più tardi!". E rimasero a curiosare finché non andai via!

La differenza è che i film di Tinto Brass li va a vedere tutta quella gente che vorrebbe andare a vedere l'*hard* ma si vergogna, e siccome quello è un cinema d'autore, può andare a vederlo tranquilla. Non esiste nessuno che rifiuta l'immagine erotica della vita, a meno che non sia anormale o abbia paura di vivere. Chi rifiuta il mangiare o lo scopare è anormale. Non lo rifiutano nemmeno i preti.

**A proposito di *Delirio caldo* esiste una versione per l'estero con un prologo e un epilogo ambientati in Vietnam: li ha girati lei?**

Marisa Barbaria, Marco Mariani, and Renato Polselli on the set of *Il mostro dell'Opera*.

Maria Luisa Rolando as the she-vampire rising from her grave in *L'amante del vampiro* (1960).

Sì! Li ho girati io. Perché il film fu comprato dalla Cine America International, una grossa distribuzione americana di allora e mi chiesero se potevo fargli un cappello iniziale, per cui, ferma restando la tessitura del film, l'anomalia che spinge il protagonista ad uccidere sarebbe potuta derivare da questo incidente accaduto in Vietman. Così ho ricostruito il Vietnam, girandolo qui in Italia.

**E a proposito di Rita Calderoni, la sua attrice-feticcio?**

La conobbi attraverso un provino, cercando una protagonista femminile. Non ha fatto film solo con me, ma anche con Rossellini, Visconti... Era una ragazza piena di buona volontà e anche di capacità. Come tutti, ha avuto dei momenti buoni e altri meno buoni.

**Del film *Casa dell'amore: la polizia interviene* cosa può dirci?**

Era il periodo in cui già facevo le edizioni, i dialoghi e il doppiaggio. Un mio amico e vecchio collaboratore, Bruno Vani, mi chiese di aiutarlo a fare un film, mettendo insieme materiale suo già girato, per il film mai uscito *Una vergine per Satana*, e girando io qualcosa di nuovo. E così misi insieme il film. E' una storia di satanisti.

**E' una sua costante il tema dell'amore spinto all'estremo...**

Perché l'amore, a livello di 'normalità' non interessa a nessuno. Per interessare deve essere una situazione spinta all'eccesso.

Se racconto di un uomo vestito bene, bello, che saluta la moglie, esce di casa e si trasforma in un barbone, ecco questo può interessare. Ma se racconto di un uomo bello che vive una vita normale, non interessa a nessuno. Io avevo scritto una raccolta di racconti, uscita solo in Francia negli anni Cinquanta, dal titolo *Mendicanti della notte*, in cui c'era anche una storia simile a quella di cui parlavo adesso. Era una serie di racconti belli e curiosi, ispirati a incontri che mi era capitato di fare nelle piazze di Roma. Nei palazzi dei principi e dei re si trovano orge incredibili con padri che si scopano le figlie e via dicendo, ma è nelle strade che si incontra la vita vera.

**E la *Verità secondo Satana* aveva intenti allegorici?**

Era nato come *Il Vangelo secondo Satana*, poi il distributore me lo fece cambiare perché era blasfemo. Gli spunti allegorici erano fatti apposta per prendere in giro la censura. Se avessi detto che la negra schiava mordendo la principessa romana, arrivava a leccargli la fica, quel film non sarebbe mai passato, mentre facendolo passare per una vendetta della 'schiava di sempre' contro la 'nobiltà di sempre', la censura lo avrebbe approvato. Come la scena del cane: se mi fossi limitato a mostrare la principessa che si faceva leccare dal cane, la censura lo avrebbe bocciato. Invece mostrando prima la principessa che, parlando degli scioperanti, dice "Gridano come cani", dopo, quando il popolano la lega e le butta addosso del fegato per farla leccare dal cane, dicendogli "Ora capisci la differenza tra un cane e uno scioperante", viene presa per una critica sociale.

**Nei suoi film è spesso presente una componente sado-masochistica...**

Si, perché fa parte della vita. Rifiutarlo è bigottismo e ridicolismo culturale totale.

Within the Italian horror movies of the Sixties, in which perverse and transgressive eroticism was pivotal, Renato Polselli's works are exemplary in order to understand the very essence of these movies. Since his début, Polselli has imbued his films with an explicit, predominant sexual delirium, with stories rotating around mad loves. Coherently, he continued in the same way during the Seventies, even enhancing — thanks to a lower pressure on part of censorship — those morbid themes which, in his movies, appeared to be absolutely inseparable from the horrific ones, so that together they gave most bizarre results, revealing the director's genuine soul.

Renato Polselli was born in Arce, near Frosinone, on February 26, 1922. After graduating in Philosophy, he began making movies in 1951 with *Ultimo perdono*, the first in a long series of melodramatic movies. His début in the horror-sexy genre took place in 1960 (a key-date for the genre, as Mario Bava started that year too), with *L'amante del vampiro* (*The Vampire and the Ballerina*). Although this film was less famous than others, it served to make the pulsions implicit in the genre explicit, without half-tones or implicit meanings.

Polselli's vampires — with the exception of Steno's brilliant parody, *Uncle Was a Vampire* — were the first authentic undead in Italian cinema, real living dead with big, threatening teeth. They also manifested the perverse sexuality which is inherent in the vampire figure. The film is, in fact, the only one in its genre which offers

A graphic Italian "fotobusta" focused on a scantily-dressed vampire woman.

Two Italian movie magazine covers of the Sixties devoted to *Il vampiro dell'Opera* (1961), released as *Il mostro dell'Opera* in 1964.

a sado-masochistic relationship between the two undead protagonists (the servant Herman, and Countess Alda), which is depicted in a morbid way, so that it is hard to tell the servant from the master. Eroticism permeates the whole story, not only in the above-mentioned relationship, but in the background characters as well, including half-naked dancers, extremely sexy while they are rehearsing crazy ballets, before being bitten by the ever-thirsty vampires.

The sensuality of the story is enhanced by the grace of the three female protagonists: Maria Luisa Rolando (the vampire Countess), Tina Gloriani (the monster's favorite prey), and Hélène Remy (the beautiful "vampirized" girl). The actresses are brilliantly described by co-screenwriter Ernesto Gastaldi in his interesting book of memoirs *Voglio entrare nel cinema*: «Hélène Remy is very pretty, as well as extremely ironic. Maria Luisa Rolando has no irony, but you could study Geography on her breasts. Tina Gloriani is intelligent yet vulnerable.»

However, Polselli's movie has the merit of having inaugurated an all-Italian vampire trilogy, interpreted by Walter Brandi (alias Walter Bigari), who will impose himself as the celebrated Christopher Lee's direct competitor in the vampire role with the *Vampire and the Ballerina*. Moreover, this is the only movie in which Brandi undergoes a monstrous transformation in order to more easily terrorize (and seduce) the scantily-dressed girls who are to become his victims. The connection between fear and sex has never been as strong as in this movie.

With the *Vampire and the Ballerina*, Polselli already shows a tendency towards an exquisitely surreal visual delirium, always seasoned with an exaggerated sensuality. Obsessively, his camera lingers to film, in sinister black and white, beautiful she-vampires who suddenly reveal their terrible blood-sucking nature, frantically moving and opening horrible mouths with sharp teeth; or to immortalize young victims in languid poses, while they morbidly submit to the monstrous vampire's bites; or to describe melodramatic horror duets in which Countess Alda (interpreted with morbidness by Maria Luisa Rolando) and her servant-master Herman (Walter Brandi) face each other in arguments and sex intercourses, filled with both love and hatred. An inspired inventiveness allows the director to create bizarre, surprising situations: like the beautiful sequence of the she-vampire who awakens in her coffin during the funeral (a personalized quotation from Dreyer's *Vampyr*), or her later getting rid of the coffin at the cemetery, to end up tortured and killed by the terrible vampire-master.

*The Vampire and the Ballerina* "invents" an all-Italian pattern of vampire-horror, which will be later repeated and imitated, with variations, by several other directors: a group of plump dancers (or models), staying at an old country villa with a dark castle nearby (or inside the castle itself), fall prey to a hungry, terrible vampire who haunts the place, with the most beautiful among the girls becoming the object of the vampire's mad love and extreme sexual passion.

The same pattern, as well as the director's visual delirium, emerges in an even more evident and baroque way in his second horror movie, *Il mostro dell'Opera* (*The Vampire of the Opera*), made in 1961 yet released only in 1964. A veritable, though unrecognized, gem with a claustrophobic setting and with an exaggeratedly theatrical acting, the movie further develops the mad love theme, telling the story of an accursed passion which ties a man to a countess, guilty of cheating him and of having sent him to death one century before. Now that he has come back from the dead as a vampire, she is destined to become his victim. The girl has reincarnated in the star of a chorus line who is to rehearse a ballet in the theatre where the vampire lives. All this allows the director to create a sexual (and surreal) phantasmagoria which involves all the dancers, with several (definitely outré, for that time) Sapphic intercourses, between bodies which entwine in a sort of endless erotic ballet. With such a plot, Polselli is able to give vent to his visionary talent, once again creating fascinating, unusual images: like the sequence in which the she-vampires, enchained in the theatre's dungeon by their monster-master (S&M connotations being the director's forte), who wriggle, thirsty with blood and sex, showing their sharp teeth to defenceless maidens the monster offers them.

The claustrophobic atmosphere, erotically dream-like and metaphysical, emerges in the very first sequences, which show the monster chasing the female protagonist, who is wearing

Rita Calderoni and Mickey Hargitay as Marcia and Herbert in *Delirio caldo* (1972).

a baby-doll, through the mazy corridors, amongst theatrical gestures and pin-up poses.

At this point Polselli made two amusing comedy movies (*Avventura al motel*, 1963, and *Le sette vipere - Il marito latino*, 1965), which had trouble with censorship because of some scenes, situations, and double-talk.

The director fully showed his erotic-visual delirium during the Seventies, starting with *La verità secondo Satana* (1972), in which he launched his favorite actress - - the beautiful, sensuous Rita Calderoni. In this movie, the filmmaker (who will always use the pseudonym Ralph Brown from now on) confirms his disposition for a personalized kind of sexy-horror, and dares conjugate a macabre story with political-allegorical connotations, telling of a rich, spoilt, and sexually-uninhibited girl who thinks she can easily drive one of her suitors — whom she considers to be her "bad conscience" — to suicide. The director thus depicts his own obsession for slave-master relationships, by introducing the figure of a mad blackmailer who involves the girl in a series of erotic games (soon to turn into physical and psychological tortures), and make her sink little by little into a state of utter sexual brutishness. The movie, in fact, represents a sort of sublimation of the director's key-themes: the ambiguity of relationships pushed to the extremities of S&M; the utterly visionary visual composition; sex shown in its most perverse components (there is even an "animal" scene between Calderoni and a dog) - - all this to serve a message on part of the author which aims at psychological introspection and denouncement. Equally important is the lesbian scene between the protagonist and her colored slave, where the inversion of the slave-master relationship appears to be even more extreme than in the director's previous works. In the role of the disappointed lover there reappears one of the actors of the *Vampire and the Ballerina*, Isarco Ravaioli, another fetish-figure within Polselli's erotic-horrific imagination.

Another violent slave-master relationship appears in the thriller *Delirio caldo* (*Delirium*, 1972), where Calderoni stars together with Mickey "Crimson Executioner" Hargitay. The latter plays the role of an impotent physician, who only feels pleasure in murdering beautiful girls. Calderoni has the role of his wife Marzia, so masochistically in love with her husband that she will suffer his sadistic sexual games. These are enacted by Herbert with bizarre phallic-shaped instruments, until she herself becomes a murderer in order to cover her spouse's crimes. Whereas *La verità secondo Satana* was a sort of sublimated statement of Polselli's "poetics", *Delirium* represents a "mad" variation on Dario Argento's thrillers, as well as an extreme erotic version of Mario Bava's "classic", *Blood and Black Lace*. This visionary vein is especially evident in the lesbian-sado-masochistic nightmares which trouble the protagonist, as well as in the ending, in which the faces of the protagonists, twisted in their homicidal delirium, are shown in a frenzy of frames. Once again, the movie looks like a frantic ballet performed by all the actors, who act in an exaggerated way, thus becoming hallucinated figures in a dark, sensuous nightmare. *Delirium* may also be interpreted as a desperate allegory on impotence: the physician's (he can only reach pleasure by killing); the wife's (she loves him passionately, yet hopelessly); the maid's (she masturbates, being in love with her mistress); the police's (they are not able to solve the case); and, finally, all the other characters' (as they are unable to escape the coils of fate). There is a beautiful sequence in which a casual witness tries to discern, through the thousand holes in a grating, the face of the murderer as he tortures his victim, but he never manages to see his full shape. Extremely bizarre, although probably less memorable than other movies, is the sexy-horror *Mania*, directed in 1973 and interpreted by Isarco Ravaioli. Here Polselli composes his personal variation on the old dark house theme, with a mad scientist who pretends to be dead, after inviting several people to his villa (including his twin brother, his wife's lover), to punish them by an obsessive series of apparitions. Once again, though, what counts is the extreme delirium the director imbues the story with, taking more care of the involving effect on the spectators rather than of the logical sequence of the events.

Rita Calderoni and Mickey Hargitay as the sado-masochistic lovers in *Delirio caldo*.

In the same year Polselli went back to his beloved theme of vampirism, with a bold movie entitled *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* (*The Reincarnation of Isabel*), going back to shoot in the Gothic castle of his first horror movies, yet telling the story in the feverish, sexually explicit style which was now the trademark of his making movies. With this movie, Polselli's style is more evident than ever: a surreal spirit similar to Carmelo Bene's, yet applied to horror in a bizarre, provocative way, halfway between Jess Franco and Jean Rollin. Once again, Rita Calderoni is well cast in the double role of the female protagonist and a lustful she-vampire (the former will be sacrificed to make the latter relive). Her erotic potential is fully exploited both when she plays the chosen victim, and the lustful monster. The director shoots innumerable, exciting lesbian-sado-masochistic scenes, and he is even able to quote himself in a couple of sequences: a young she-vampire awakens inside the coffin during her funeral, just like in the *Vampire and the Ballerina*, and a group of bound she-vampires sensually moves like in the *Vampire of the Opera*.
Here Mickey Hargitay comes back playing an absurd character, perfect for him: the victim's father, a reincarnation of Count Dracula (!), who wants to sacrifice her daughter in order to resurrect his wife. Here, too, there are surprising moments, like the suggestive image of the she-vampire who stands still, behind the moving curtains in her victim's bedroom.
Coherent until the end, Polselli pretended to comply with the "police" movie fashion of the Seventies, directing *Casa dell'amore: la polizia interviene* (1978). Despite the title, though, he once again dealt with macabre, insane eroticism. The movie tells the story of a few Satanists who involve a group of tourists in their black sabbaths, but Polselli did not direct it all, as a few sequences were shot by producer Bruno Vani.
Polselli continued his directing career in 1979 with *Oscenità*, an erotic movie divided into episodes, and with *Sensual Excitation* - - two films in which eroticism is the sole protagonist, while the director's requirements as an author once again emerge.
These requirements were to inevitably clash with the merciless critical judgement of a country (Italy) where horror and eroticism are not allowed to be mixed by a filmmaker who considers himself an author. Yet we are certain that, one day, Renato Polselli's bizarre, idiosyncratic, unmistakable talent will be rediscovered and revalued as it deserves to. Both in its qualities and in its defects, but without any false hypocrisy.

A sequence with Isarco Ravaioli (as Robert) and Rita Calderoni (as Diana) from *La verità secondo Satana*, "cineromanzo", 1971. Filmed in 1970, the movie was released only in 1972.

## INTERVIEW

**Can you tell us about the *Vampire and the Ballerina*, and about Ernesto Gastaldi's contribution?**
Ernesto Gastaldi had just finished attending the Experimental Center of Cinematography, and he contributed to the movie both as an assistant screenwriter and assistant director. I guess that was the first Italian film on vampires, which was born of an encounter I had with producer Bolognesi. Knowing I had previously dealt with mystery books, he asked me if I would be willing to make a horror movie. I had been favorably impressed by Fisher's *Dracula*, and I tried to update the story, putting in rhythmic dancers, and all the rest. For the final scene, we managed to find a real, clean skeleton. We paid 300,000 liras, quite a sum at that time, as we were told it was the skeleton of a very important person. I remember saying that I would be content with the skeleton of an old beggar, or of an unknown person, just to save money. Then, since it had cost so much, we reused it for the *Vampire of the Opera*.
About the *Vampire of the Opera*, I remember I was together with Oscar Brazzi (the producer), Marisa Barbaria (the then star of the Studio ballet), and the skeleton. First we enjoyed taking pictures of each other, then we went out — Barbaria, Brazzi, the skeleton, and I — like four friends, in a square. The police arrived, as somobody had phoned them saying there was a strange mixture of skeletons and humans going around!
**Where is the famous castle of the *Vampire and***

Marie-Paule Bastin (as Yanita) and Rita Calderoni (as Diana) in *La verità secondo Satana*.

***the Ballerina*? Is it the same as in the other movies?**

It's in Passerano, near Rome, but it wasn't the same in every film. I shot the *Vampire and the Ballerina* at two different castles: the one in Passerano, one wing of which was later bought by the English minister Profumo (the scandal man!) to turn it into an extraordinary apartment; and the one in Artena (again, near Rome), owned by Prince Borghese.

I shot the exterior scenes at Passerano, as it was the classic castle in the woods, whereas I used the one in Artena for the interiors. Prince Borghese was still living there, and his wife, Donna Daria, would often come and have a look at the filming, which last four or five weeks.

Later on, other movies were shot at the same castle, as that was the right setting, as far as its architecture and furniture was concerned.

**Did you or the production choose the actors?**

I always chose the actors myself. Among them, there was Gino Turini, whom I re-baptized John Turner, and who participated in the production. He was a young man with a muscular body, and he made another three or four movies after that one. However, I've always personally chosen my actors, I've never wanted them to be imposed by the production.

**Were you in charge of special effects?**

Yes, as I'd had some previous experiences. I had followed a special course to "remake" corpses.

**Have you ever had any problems with censorship?**

I had some with the *Vampire and the Ballerina*. They sued me in Frosinone, because a woman had got scared. I was tried and acquitted. Instead, I was sued because of sex exposure for *Avventura al motel* and other movies. One in particular, *Delirium* I think it was. I remember I was in the courthouse in Santa Maria Capua Vetere, near Naples, with the local distributor, the national distributor, and — what astonished me most — even the man who had posted the movie bills. The funny thing is that right before us some criminals were tried, and we would sit inside the same cage as them. The charging said: "Because the stiffness of sex organs can generate certain reactions." Now, the "stiffness of sex organs" referred to a woman sitting, whose hair covered the breasts. She was wearing panties, but when she bent down, they would swallow a bit.

**Did you have any censorship problems with the rather explicit Sapphic scenes in the *Vampire of the Opera*?**

No, I didn't, because at that time censors thought that, being a horror film, it had to be rated anyway.

**Eroticism is, however, a common characteristic in your works...**

Sure. Because it's always there in real life. Eroticism is that strange matter in which everybody would like to swim. Some people will openly say that, while other people are too ashamed to say that, but they're even worse than the others. The difference is that Tinto Brass's movies are seen by all those people who would like to see hard-core movies but are ashamed to, and since that is a 'signed' movie, they will go see it without any trouble. Nobody will refuse the erotic image of life, unless they're abnormal, or afraid of living. Those who refuse eating, or fucking, are abnormal. Not even priests do that.

**About *Delirium*, there is a foreign version with a prologue and an epilogue set in Vietnam. Did you film them?**

Yes, I did. Because the movie was bought by Cine America International, a big American distribution company at that time, and they asked me to make up a prologue for it. So, keeping the main body of the movie unaltered, the anomaly which pushes the protagonist to kill could have derived from this accident that had happened in Vietnam. So I reconstructed Vietnam and filmed it here in Italy.

**What about Rita Calderoni, your fetish actress?**

I met her during a screen-test, when I was looking for a female protagonist. She didn't only make movies with me - - she also worked with Rossellini, Visconti... She was full of good will and very clever too. As everybody else, she's had her ups and downs.

**What can you tell us about the movie *Casa dell'amore: la polizia interviene*?**

That was the period when I was already working on editing, dialogues, and dubbing. An old friend and collaborator of mine, Bruno Vani, asked me to help him making a movie, putting together materials he had already filmed himself, and new ones I was to shoot. That was how

Krista Barrymore (as lesbian Joaquine) and Rita Calderoni (as Marzia) in *Delirio caldo*.

A nude victim killed in *Delirio caldo.*

I put the movie together. It's a story about a group of Satanists...

**Love pushed to extremities is typical of your works...**

Because love as a normal thing interests nobody. To be interesting, it has to be an excessive situation. If I tell the story of a well-dressed man, who says goodbye to his wife, leaves home and turns into a beggar - - well, that may be interesting. But if I tell about a handsome man who leads a normal life, that won't interest anybody. I had written a collection of short stories, which was only published in France in the Fifties, entitled *Beggars of the Night*. It included a story similar to the one I've just mentioned. It was a series of beautiful, curious stories, inspired by encounters I had happened to have in the squares of Rome. Inside the princes' and kings' palaces you can find incredible orgies, with fathers fucking their daughters, and so on, but it's in the streets that you find the real life.

**Had *La verità secondo Satana* any allegorical implications?**

That was originally entitled *Il Vangelo secondo Satana* (The Gospel According to Satan), then the distributor made me change it because he thought it was blasphemous. Allegory had been deliberately inserted to dodge censorship. If I had said that the black slave woman, biting the Roman princess, was going as far as licking her cunt, that movie would have never been released, whereas by suggesting that that was the revenge of all-time slavery upon all-time nobility, censorship would approve it. Just take the 'dog' scene: if I had just shown the princess having the dog lick her, censorship wouldn't have approved it. Instead, by previously showing the princess who, talking about the strikers, says, "They're crying like dogs", later on, when the countryman ties her up and throws liver on her to have her licked by the dog, that was interpreted as a social criticism.

**A sado-masochistic component is often present in your movies...**

Yes, because it's part of life. Refusing it is biggotry, it's culturally ridiculous.

Dans le domaine de l'horror italien des années Soixante, un genre qui a toujours apporté une veine d'érotisme transgressif et pervers, le cas de Renato Polselli est extrêmement exemplaire. Depuis ses débuts, Polselli a toujours imprégné ses pellicules d'un délire sexuel explicite et prédominant, axant ses histoires sur des amours fous au plus haut degré. Il a ensuite poursuivi, de façon cohérente, pendant les années Soixante-dix, sur le même chemin, accentuant toujours plus, grâce aussi aux pressions de la censure moins importantes, ces thèmes morbides qui, dans son cinéma, apparaissent absolument inséparables de ceux horrifiques, afin de constituer avec eux un lien bizarre personnel, représentant sans l'ombre d'un doute, la véritable âme du metteur en scène.

Renato Polselli est né à Arce, en province de Frosinone, le 26 février 1922 et, licencié en philosophie, il commença à faire du cinéma à partir de 1951 avec *Ultimo perdono*, le premier d'une longue série de films mélodramatiques. Mais ses débuts dans le sexy-horror survinrent en 1960 (année décisive pour le genre puisqu'il marqua aussi les débuts de Mario Bava) avec *L'amante del vampiro* (*La Maîtresse du vampire*). Une pellicule qui, bien que moins fameuse que les autres, servit, peut-être plus que toutes, à rendre explicites les pulsions internes du genre, sans demi-tons ou sous-entendus.

Les vampires de Polselli, à part la parodie amusante de Steno, *Les Temps sont durs pour*

Mickey Hargitay as impotent Dr. Herbert Lewtak strangling one of his victims in *Delirio caldo.*

Rita Calderoni as Diana before the "animal" scene in *La verità secondo Satana.*

*les vampires*, sont les premiers "authentiques" morts-vivants, avec de grands crocs menaçants, du cinéma d'épouvante italiens. Et ils manifestent aussi, de manière provocante et sans aucune ambiguïté, toute la sexualité perverse, implicite depuis toujours dans la figure du vampire. En effet, le film est le seul de son genre à proposer un rapport sado-maso entre deux protagonistes ressuscités (le domestique Herman et la comtesse Alda), présenté de façon morbide et malade, où il est difficile de juger qui est l'esclave et qui est le patron. Du reste, l'érotisme imprègne un peu toute l'histoire non seulement dans le rapport déjà cité entre les deux vampires, mais également dans les scènes secondaires, pleines de danseuses à demi-nues, extrêmement sexy alors qu'elles répètent des ballets fous, dans l'attente de devenir les proies des canines avides des vampires.

La charge sexuelle de l'histoire est accentuée par les grâces des trois protagonistes: Maria Luisa Rolando (la comtesse-vampire), Tina Gloriani (la proie convoitée du monstre) et Hélène Remy (la belle vampirisée). Les actrices sont brillamment décrites par Ernesto Gastaldi, co-scénariste du film, dans son livre des mémoires très plaisant *Voglio entrare nel cinema*: «Hélène Remy est très gracieuse mais piquante d'ironie. Maria Luisa Rolando ne possède pas d'ironie mais deux seins comme deux mappemondes. Tina Gloriani est intelligente mais vulnérable».

Le film a, de toute façon, le mérite d'avoir inauguré une petite trilogie "vampirique" complètement italienne, interprétée par Walter Brandi (alias Walter Bigari), qui justement avec la *Maîtresse du vampire* s'imposa comme le concurrent italien le plus direct du Dracula anglais par excellence, Christopher Lee. En outre, c'est le seul film où Brandi est sujet à une métamorphose monstrueuse, comme pour terroriser (et séduire) plus facilement les jeunes fllles à demi-nues qui deviendront ses victimes. Le binome peur-attraction sexuelle n'a jamais été aussi accentué comme dans cette pellicule.

Avec la *Maîtresse du vampire*, Polselli démontre déjà une tendance prononcée pour un certain délire visuel délicieusement surréel, toujours plein d'une sensualité exaspérée. Sa caméra s'arrête obsessivement pour photographier, en un noir et blanc lugubre, de belles vampires qui, soudainement, révèlent leur terrible nature de suceuses de sang, s'agitant frénétiquement et ouvrant tout grand leur bouche effrayante aux canines pointues; à immortaliser de jeunes victimes en poses languissantes, alors que, de façon morbide, elles se soumettent aux affreuses morsures du vampire monstrueux; à décrire les duos mélodramatiques, où la comtesse Alda (interprétée avec une morbidité prononcée par Luisa Rolando) et son serviteur-patron Herman (Walter Brandi) s'affrontent dans des litiges et des étreintes, emportés par l'amour et la haine. En outre, une imagination inspirée consent au réalisateur de créer des situations bizarres et surprenantes: en ce sens, elle est exemplaire la belle séquence de la vampire se réveillant dans le cercueil pendant ses funérailles (citation tirée du *Vampyr* de Dreyer), ou bien la scène où elle se libère, la nuit, sortant de la bière dans le cimetière, mais pour être torturée et tuée par le terrible vampire-patron.

*La Maîtresse du vampire* "invente" un schéma complètement italien de l'horror vampirique, qui sera ensuite répété et repris, avec des variations, par plusieurs autres réalisateurs: un groupe de danseuses provocantes (ou modèles), logé dans une vieille maison à la campagne près d'un château lugubre (ou dans le château même), est la proie d'un avide et terrible vampire qui erre en ces lieux, avec la plus belle des filles destinée à devenir pour le vampire objet d'un amour fou et d'une passion sexuelle effrénée.

Le même schéma, ainsi comme le délire visuel du réalisateur, émerge de manière encore plus évidente et baroque dans son deuxième horror, *Il mostro dell'Opera* (*L'Orgie des vampires*), réalisé en 1961 mais sorti seulement en 1964. Véritable trésor méconnu avec un milieu de claustrophobie et à la récitation exagérément théâtrale, le film développe encore plus le thème de l'amour fou, racontant l'histoire d'une passion maudite qui unit un homme à une comtesse, coupable de l'avoir trompé et fait tuer un siècle auparavant, et donc destinée à devenir, dans le présent, victime de l'homme désormais devenu vampire. La fille s'est réincarnée, par un hasard étrange, en la première ballerine d'un corps de danse, destiné à répéter justement dans le théâtre maudit, où le vampire a élu domicile. Tout cela donne au metteur en scène l'occasion de présenter une fantasmagorie sensuelle (et surréelle) qui bouleverse toutes les danseuses, avec des rapports saphiques à trois insistants (et pour l'époque très hardis) et étreintes de tout genre parmi des corps qui s'effleurent, s'entrelacent et se

Rita Calderoni and Krista Barrymore from *Delirio caldo*, an Italian "cineromanzo".

Rita Calderoni with Mickey Hargitay during a sado-masochistic intercourse from *Delirio caldo*, a "cineromanzo" published in *Cinesex* magazine.

caressent en une sorte de ballet érotique sans fin. Sur ce canevas, l'inspiration visionnaire de Polselli a l'occasion de donner libre cours à sa fantaisie, inventant, encore une fois, des images fascinantes et inhabituelles. La première entre toutes est la séquence des femmes-vampires enchaînées dans le souterrain du théâtre par le monstre-patron (comme on le sait, les connotations sado-maso sont le point fort du cinéaste), qui s'agitent assoiffées de sang et de sexe, grinçant les canines vers des jeunes filles sans défense, conduites aupres d'elles par le non-mort.
L'atmosphère de claustrophobie, érotiquement onirique et métaphysique du film, émerge déjà dans de très belles séquences initiales, qui montrent la poursuite de la part du monstre de la protagoniste, vêtue d'un baby-doll, laquelle s'enfuit à travers des couloirs labyrinthiques, faisant des gestes de terreur, franchement théâtraux, et en pose de pin-up.
A ce moment Polselli ouvrit une brève parenthèse, tournant deux comédies amusantes et brillantes (*Avventura al motel* en 1963 et *Le sette vipere - Il marito latino* en 1965) qui, à cause des scènes, des situations et des sous-entendus, eurent beaucoup de problèmes avec la censure de l'époque.
Mais le cinéaste eut l'occasion d'exprimer pleinement son délire érotico-visuel pendant les années Soixante-dix, à partir de la *Verità secondo Satana* (La vérité selon Satan, 1972), où il lança son actrice fétiche: Rita Calderoni, charnelle et sensuelle. Dans ce film, le réalisateur (dorénavant il signera toujours avec le pseudonyme de Ralph Brown) confirme sa prédisposition pour un sexy horror "d'auteur" et ose unir une histoire macabre avec certaines connotations politico-allégoriques, racontant d'une fille riche et gatée, ainsi que sexuellement effrénée, qui croit pouvoir pousser impunément son amoureux au suicide, coupable de représenter pour elle sa "mauvaise conscience". Le réalisateur peut ainsi déchaîner son obsession envers les rapports esclave-patron en introduisant la figure d'un maître chanteur fou qui implique la fille dans des jeux érotiques (qui se transforment aussitôt en tortures physiques et psychologiques) et la fait sombrer, peu a peu, dans un état d'abrutissement sexuel total. De sorte que le film représente presqu'une sublimation des thèmes-pivots du cinéma du metteur en scène: l'ambiguïté des rapports poussés au sado-masochisme le plus extrême, le délire total de la composition des images, le sexe montré dans ses composantes les plus perverses (il y a aussi une scène "animal" entre Calderoni et un chien), tout au service d'un discours avec prétention d'auteur d'introspection psychologique et de dénonciation. Elle est également exemplaire la scène saphique entre la protagoniste et sa domestique nègre, où l'inversion du rapport esclave-patronne assume des valences encore plus extrêmes. Dans le rôle de l'amant déçu réapparaît un acteur de la *Maîtresse du vampire*, Isarco Ravaioli, destiné lui aussi à devenir une figure fétiche dans l'imaginaire de Polselli. Un autre rapport violent esclave-patron, apparaît dans le thrilling *Delirio caldo* (*Au-delà du désir*, 1972), où Rita Calderoni est aux côtés du "bourreau écaralte" par excellence, Mickey Hargitay. Ce dernier incarne un médecin impuissant, qui éprouve du plaisir seulement en tuant sauvagement de belles filles, alors que Calderoni a le rôle de sa femme Marzia, amoureuse masochiste du mari, au point de se soumettre aux jeux sexuels sadiques réalisés par Herbert, grâce à de bizarres instruments phalloïdes en acier, jusqu'à devenir elle aussi meurtrière pour couvrir les délits de son époux.
Si *La verità secondo Satana* était une sorte d'énonciation sublimée de la "poétique" de Polselli, *Au-delà du désir* représente une

Rita Calderoni in a photo from *La verità secondo Satana*, a "cineromanzo" published in 1971.

Rita Calderoni as Isabella in *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* (1973).

variation "folle" des thrilling à la Dario Argento, et ensemble une version érotique au plus haut degré du "classique" *Six femmes pour l'assassin* de Mario Bava. Cette veine visionnaire-délirante se rencontre surtout dans les cauchemars lesbo-sado-maso qui bouleversent la protagoniste et dans le final, axé entièrement sur le montage frénétique des visages aux expressions folles des personnages principaux, désormais engloutis dans leur délire érotico-meurtrier. Le film ressemble encore une fois à un ballet frénétique, auquel s'assujettissent tous les acteurs, se pliant à une récitation toujours plus chargée et délirante, devenant les figures hallucinantes d'un cauchemar obscur et sensuel. En outre, *Au-delà du désir* peut se lire comme une allégorie désespérée sur l'impuissance: celle plus évidente du médecin, qui éprouve du plaisir seulement en tuant; celle de sa femme, qui l'aime passionnément mais sans espoir; celle de la femme de chambre, qui se masturbe, amoureuse de sa patronne; celle de la police, qui n'arrive pas à démêler l'affaire; et enfin, celle de tous les personnages, tout le monde y compris, impuissants à se soustraire à la cruauté du Destin. Elle est exemplaire en ce sens, la séquence où un témoin occasionnel essaye de distinguer, à travers les nombreux trous d'une grille, le visage de l'assassin qui est en train de violer sa victime, sans toutefois réussir à voir complètement sa silhouette.

L'horror sexy *Mania* (Obsession), dirigé en 1973 et interprété par Isarco Ravaioli, est extrêmement bizarre, même si, peut-être, moins incisif que les autres. Ici Polselli compose sa variation personnelle sur le thème de la *old dark house*, avec un savant fou qui fait semblant d'être mort et invite dans sa villa isolée plusieurs personnes (dont sa femme et son frère jumeau, amant de celle-ci) pour les punir à travers une persécution obsessionnelle, faite d'apparitions terrifiantes. Mais, encore une fois, ce qui compte, c'est le délire extrême, dans lequel le réalisateur plonge l'histoire et les personnages, se souciant plus de l'effet impliquant le spectateur que de la logique conséquentielle des évènements.

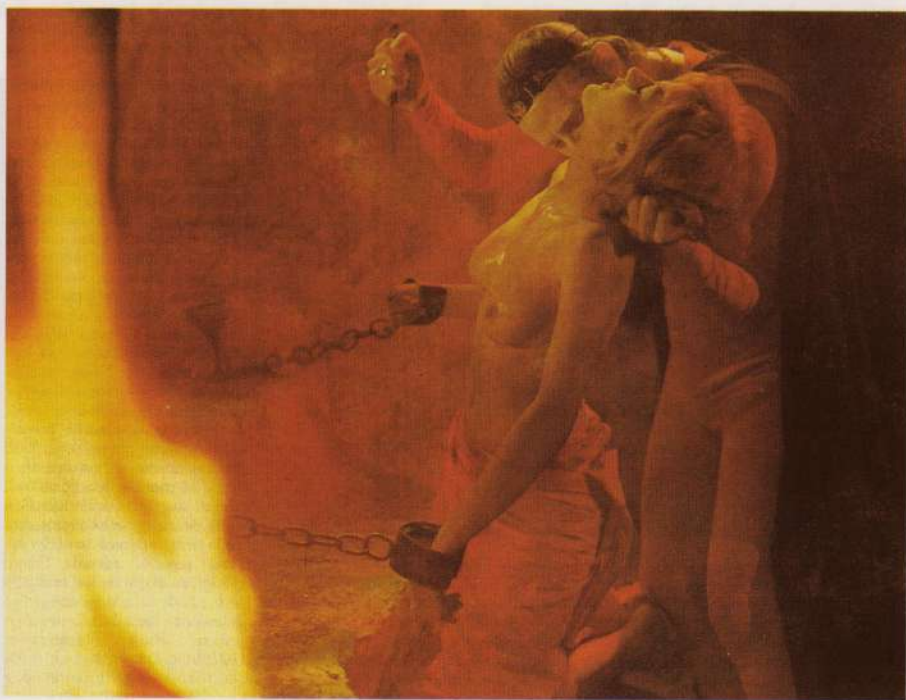
Toujours en 1973, Polselli retourna au thème préféré du vampirisme avec un film audacieux et délirant dès le titre, *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* (Rites, magie noire et orgies secrètes du XIVème siècle), tournant à nouveau dans le château gothique de ses premiers films d'épouvante, mais racontant l'histoire avec un style fébrile et sexuellement explicite qui désormais était l'image de marque de son cinéma.

Avec ce film, le style de Polselli saute aux yeux de manière plus évidente que jamais: un esprit surréel digne de Carmelo Bene, mais visant à traiter l'horror de façon bizarre et provocante, à mi-chemin entre Jess Franco et Jean Rollin. Encore une fois, il y a Rita Calderoni, valorisée dans le double rôle de la protagoniste et d'une vampire luxurieuse (la première est destinée à être sacrifiée pour faire ressusciter la seconde), faisant ainsi émerger en plein sa charge érotique soit dans les connotations de victime prédestinée, soit dans celles du monstre libidineux. Le réalisateur filme de nombreuses scènes excitantes lesbo-sado-maso, trouvant même le moyen de se citer dans deux séquences: une jeune vampire se réveille dans le cercueil à ses funérailles, comme dans *Maîtresse du vampire*, et un groupe de vampires ligotées s'agite sexuellement, comme dans *Orgie des vampires*.

Mickey Hargitay revient ici dans un rôle absurde, fait sur mesure pour lui: le père de la victime, réincarnation du comte Dracula (!), qui veut sacrifier sa fille pour faire ressusciter son épouse. Ici aussi, on note des passages bizarres surprenants, comme l'image suggestive de la vampire qui apparaît, la nuit, immobile entre les rideaux flottant de la chambre de sa victime.

Cohérent jusqu'au bout, Polselli fait semblant de s'adapter à la mode des policiers des années Soixante-dix, réalisant *Casa dell'amore: la polizia interviene* (Maison de passe: la police fait irruption, 1978), mais où, en dépit du titre, il se risqua encore avec l'érotisme macabre et malsain. Le film est une histoire d'adeptes de Satan qui entraînent quelques touristes imprudents dans leurs orgies noires, mais il ne lui appartient pas entièrement, car certaines séquences ont été tournées par le producteur Bruno Vani.

Polselli poursuivit sa carrière de cinéaste en 1979 avec *Oscenità* (Obscenité), un film érotique à thèses en plusieurs episodes, et *Sensual excitation*, deux pellicules où l'éros est désormais protagoniste absolu et où le réalisateur laisse à nouveau entrevoir ses exigences d'auteur

Exigences destinées à se heurter inévitablement avec l'opinion critique impitoyable d'un pays (l'Italie), où on n'admet pas que l'horreur ou l'érotisme peut se mêler avec l'engagement d'auteur. Et pourtant, nous sommes certains qu'un jour l'inspiration bizarre, très personnelle et très reconnaissable, de Renato Polselli pourra être redécouverte et estimée comme il se doit: dans ses vertus et ses défauts, mais sans fausses hypocrisies.

Mickey Hargitay as Nelson officiating a ritual in *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento*.

Cover from *Cinestop* magazine.

ENTRETIEN

**Pouvez-vous nous parler de la *Maîtresse du vampire* et de la participation d'Ernesto Gastaldi dans celui-ci?**

A ce moment-là, Ernesto Gastaldi était à peine sorti du centre expérimental et participa au film, soit comme aide-scénariste, soit comme assistant. Je crois que ce fut le premier film italien de vampires, et il naquit de la rencontre entre moi-même et le producteur Bolognesi qui, sachant qu'auparavant je m'étais occupé de littérature policière, me demanda si je pouvais faire un film d'épouvante.

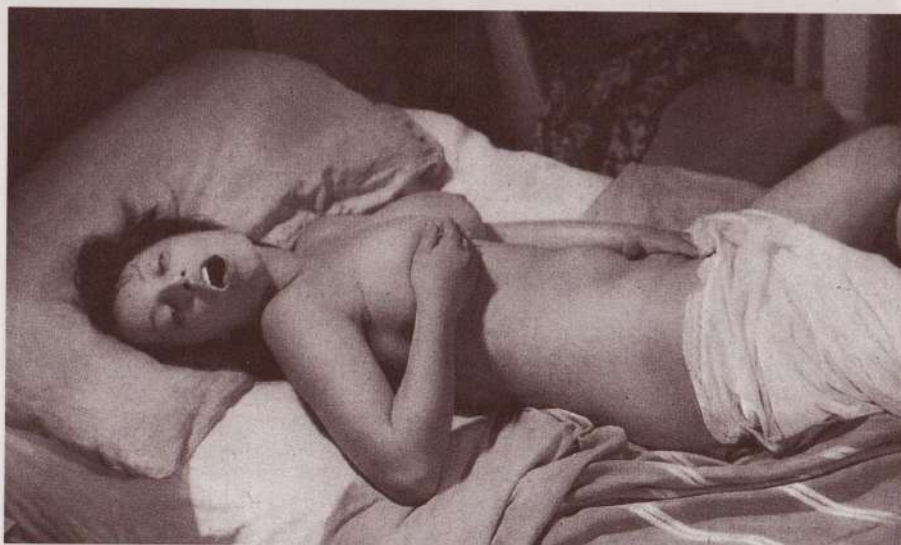
J'avais été favorablement impressionné par *Cauchemar de Dracula* de Fisher et essayai de moderniser l'histoire, y introduisant des danseuses rythmiques et tout le reste. Nous réussîmes à trouver pour la scène finale un véritable squelette, parfaitement nettoyé. On nous le fit payer, à cette époque, 300 mille lires, disant que c'était le squelette d'une personne importante. Je me souviens avoir dit que je me serais contenté aussi d'un squelette d'un vieux clochard ou d'un inconnu, afin d'économiser. Puis nous l'avons utilisé aussi pour l'*Orgie des vampires*, vu qu'on l'avait payé cher.

A propos de l'*Orgie des vampires*, je me souviens que la compagnie était formée d'Oscar Brazzi (qui était le producteur), Marisa Barbaria (à l'époque première danseuse du ballet "Studio"), moi et le squelette. Au début, nous nous sommes amusés à nous faire des photos, puis nous sortîmes — Barbaria, Brazzi, moi et le squelette — dans la rue comme quatre amis. Des policiers en camionnettes nous tombèrent dessus: quelqu'un avait téléphoné à la police, en disant qu'un étrange mélange de squelettes et d'hommes se promenaiet!

**Et où se trouve le fameux château de la *Maîtresse du vampire*? C'est le même que dans les autres films?**

Il est à Passerano, en province de Rome, mais ce n'était pas le même dans tous les films. J'ai tourné la *Maîtresse du vampire* dans deux châteaux differents: dans celui de Passerano, dont le ministre anglais Profumo (celui du scandale) a acheté par la suite une aile pour se faire un ap-

Sado-masochistic-lesbian intercourse between Marie-Paule Bastin (as Yanita) and Rita Calderoni (as Diana) from *Il Vangelo secondo Satana*, an Italian "cineromanzo" adapting *La verità secondo Satana* movie.

«*La verità secondo Satana* (The Truth According to Satan) was originally entitled *Il Vangelo secondo Satana* (The Gospel According to Satan), then the distributor made me change it because he thought it was blasphemous [...] Sado-masochism is part of life. Refusing it is biggotry, it's culturally ridiculous.» (Renato Polselli).

Erotic dream sequence from *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* ("cineromanzo").

partement extraordinaire; et dans celui d'Artena (toujours près de Rome) appartenant au prince Borghese.

J'ai tourné les extérieurs à Passerano, car c'était le classique château au milieu des bois, alors que celui d'Artena a servi pour les scènes d'intérieur. A l'époque, le prince Borghese y habitait encore avec Donna Maria, sa femme, qui fourrait son nez partout lors du tournage.

Puis, dans le même château nous avons tourné plusieurs films, parce que c'était l'ambiance parfaite, soit au niveau architectonique, soit au niveau de l'ameublement. Prêt pour y tourner.

**Combien de temps a duré le tournage?**

Quatre ou cinq semaines.

**Qui choisissait les acteurs, vous ou la production?**

Non, j'ai toujours choisi moi-même les acteurs. Parmi eux, il y avait Gino Turini, que je rebaptisai John Turner et qui participa aussi à la production. C'était un jeune homme robuste et, après le mien, il fit trois ou quatre films.

De toute façon, j'ai toujours choisi personnellement tous mes acteurs. Je n'ai jamais voulu recevoir d'ordres de la production.

**Vous vous occupiez du trucage?**

Oui, car j'avais une certaine experience, vu que j'avais frequenté un cours particulier, justement pour "retoucher" les cadavres.

Et puis j'étais un passionné de truka cinématographique: j'avais été l'élève de Ugo Amatori, et m'amusais beaucoup à faire ces choses-là.

J'ai fait également le trucage dans *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* et dans *La verità secondo Satana*, film polémique, érotique et, en dernière analyse, même hard. Là, j'avais fait des inventions réalisées avec un jeu de miroirs.

**Avez-vous eu des problèmes avec la censure?**

Oui, avec *La Maîtresse du vampire*. A Frosinone ils me dénoncèrent car une femme s'était épouvantée. Je fus jugé et acquitté. En ce qui concerne le sexe, au contraire, j'ai eu une dénonciation pour *Avventura al motel* et d'autres films. Un en particulier, il me semble *Au-delà du désir*. Je me souviens que l'on se retrouva au tribunal a Santa Maria Capua Vetere moi-même, le distributeur de Naples, celui national et — une chose qui m'etonna beaucoup — le colleur d'affiches. Le plus beau de l'histoire était qu'avant nous des bandits devaient être jugés, et nous étions dans le même box. Le texte de l'accusation était "parce que la turgescence du sexe peut susciter certaines réactions". La "turgescence du sexe" aurait été une femme assise avec les cheveux qui lui couvraient les seins et elle portait une culotte, mais étant pliée, l'endroit était légèrement gonflé.

**Et pour l'*Orgie des vampires*, avez-vous eu des problèmes de censure pour des scènes saphiques plutôt explicites?**

Non. Car à l'époque la censure partait de l'idée qu'etant un film d'épouvante, il était de toute façon interdit.

**Le dénominateur commun de l'érotisme est toujours présent dans votre filmographie...**

Certainement. Car il est toujours présent dans la vie. L'érotisme est cette étrange matière dans laquelle tout le monde aimerait se trouver. Quelques uns le disent et d'autres en ont honte et ils ne le disent pas, mais ils sont pires que les autres. Un jour, je m'occupais des dialogues d'un film porno américain. au début des années Quatre-

Isabella's bloody execution from *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento*, a "cineromanzo" published in *Cinesex* (above and bottom).

vingts. C'étaient des films qui sortaient avec le visa de la censure. J'étais en retard avec les dialogues et c'était le jour de Noël. J'avais les clefs de l'établissement, mais je n'avais pas celles du portail, et ainsi je sautai le mur d'une villa voisine. J'entendis quelqu'un qui criait: "Au voleur! Au voleur!", mais je n'y fis pas attention. Peu après les flics arrivèrent. Ils voulaient me re-joindre pour vérifier si je travaillais bien ici. Ils entrèrent avec moi et attendirent que je mis en marche la moviola. Ils restèrent pour voir. Lorsqu'ils se rendirent compte que c'était un porno, l'un dit à l'autre: "Va avertir le commissariat central que nous arrivons plus tard". Et ils restèrent pour regarder jusqu'à ce que je parte.

La différence est que les films de Tinto Brass sont vus par des gens qui voudraient voir des films hard, mais ils ont honte, et comme c'est un cinéma d'auteur, ils peuvent aller les voir tranquillement. Il n'y a personne qui refuse l'image érotique de la vie, tout au moins si elle est normale, ou n'a pas peur de vivre. Celui qui refuse de manger ou de baiser est anormal. Même les prêtres ne le refusent pas.

**A propos de *Au-delà du désir*, il existe une version pour l'étranger avec un prologue et un épilogue situés au Vietnam: c'est vous qui les avez tournés?**

Oui, je les ai tournés. Car le film fut acheté par la Cine America International, à l'époque un gros distributeur américain, et ils me demandèrent si je pouvais leur faire la séquence d'introduction sans toucher à la trame du film, l'anomalie qui pousse le protagoniste à tuer aurait pu dériver de cet incident survenu au Vietnam. Ainsi, j'ai reconstruit le Vietnam, le tournant en Italie.

**Et à propos de Rita Calderoni, votre actrice fétiche?**

Je la connus à la suite d'un bout d'essai, cherchant une protagoniste. Elle n'a pas joué seulement dans mes films, mais aussi avec Rossellini, Visconti... C'était une fille pleine de bonne volonté, et aussi de capacité. Comme tout le monde, elle a eu de bons et de mauvais moments.

**Que pouvez-vous nous dire à propos du film *Casa dell'amore: la polizia interviene*?**

C'était la période où je faisais déjà les éditions, les dialogues et le doublage. Mon ami et vieux collaborateur, Bruno Vani, me demanda de l'aider à faire un film, mettant son matériel déjà tourné avec celui que je devais tourner. Et ainsi, j'assemblai le film. C'est une histoire d'adeptes de Satan.

**Il revient toujours le thème de l'amour poussé à l'extrême...**

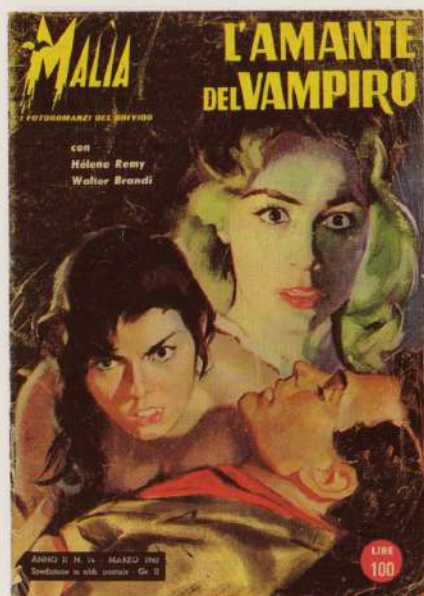
Parce que l'amour, au niveau 'normal' n'intéresse plus personne. Pour intéresser, ce doit être une situation poussée à l'excès.

Si je raconte l'histoire d'un homme élégant et beau, qui salue sa femme, sort de chez lui et se transforme en un clochard, voilà ce qui peut intéresser. Mais si je raconte celle d'un bel homme qui a une vie normale, cela n'intéresse personne. J'avais écrit un recueil de récits, paru en France seulement pendant les années Cinquante, avec le titre de *Mendiants de la nuit*, où il y avait une histoire semblable à celle dont je viens de parler. C'était une série de récits, tous beaux et curieux, inspirés à des rencontres qui me sont arrivées sur les places de Rome. Dans les palais des princes et des rois, il y a des orgies incroyables, avec des pères qui baisent leurs filles et ainsi de suite, mais c'est dans la rue que l'on rencontre la veritable vie.

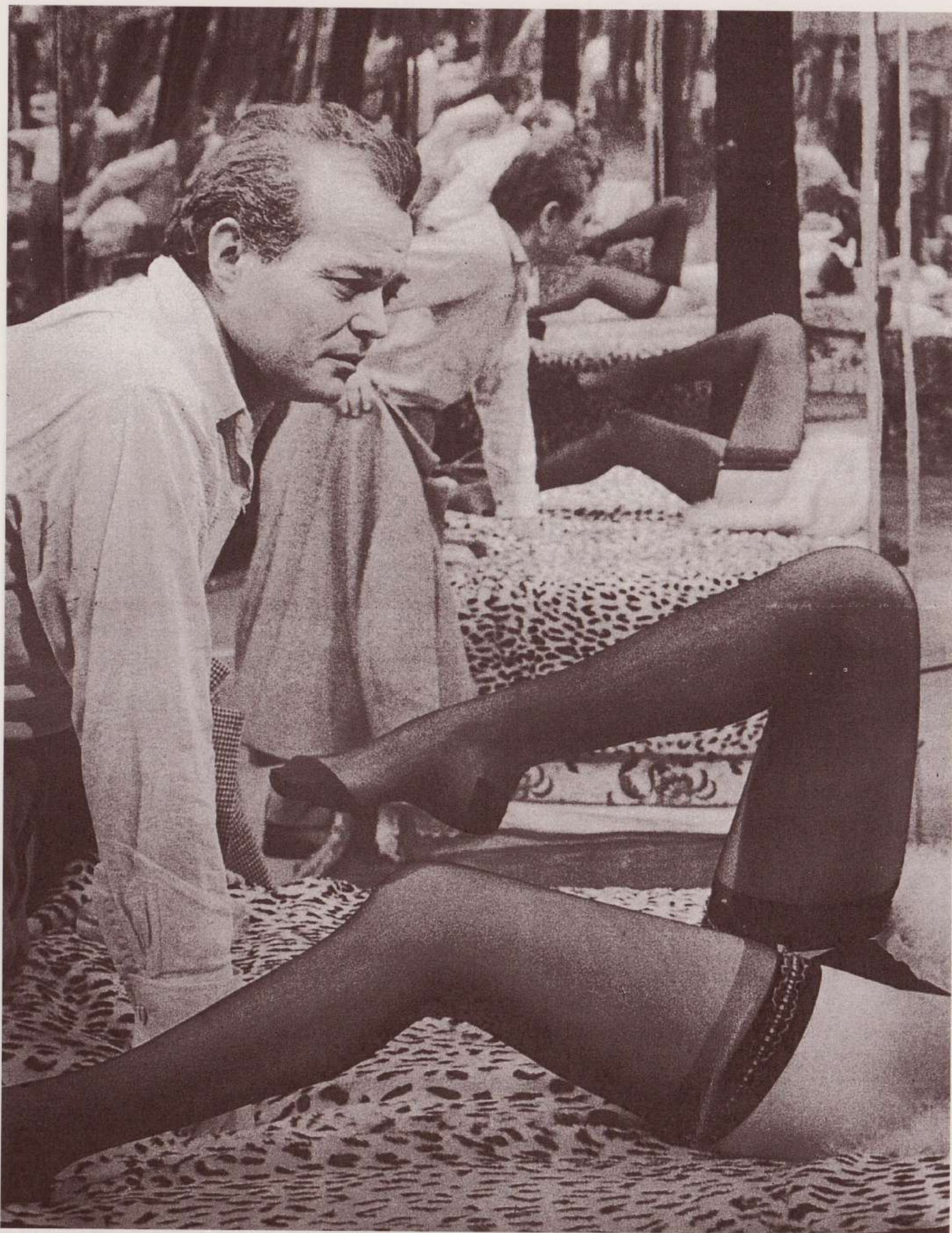
**Et *La verità secondo Satana* avait des objectifs allégoriques?**

Il était né avec le titre de *Vangelo secondo Satana* (L'Evangile selon Satan), puis le distributeur me le fit changer car il était blasphème. Les idées allégoriques étaient faites exprès pour se moquer de la censure. Si j'avais dit que l'esclave noire, en mordant la princesse romaine, arrivait à lui lécher la chatte, ce film ne serait jamais passé, alors que le faisant passer pour une vengeance de l'esclave de toujours contre la noblesse de toujours, la censure l'aurait approuvé. Pareille la scène du chien: si je m'étais limité à montrer la princesse qui se faisait lécher par le chien, la censure l'aurait rejetée. Montrant, au contraire, en premier lieu la princesse qui, parlant des grévistes, dit "ils crient comme des chiens", et ensuite, lorsqu'un du peuple la ligote et lui jète dessus du foie pour la faire lécher par le chien, lui disant "maintenant tu comprends la différence entre un chien et un gréviste", il est considéré comme une critique sociale.

**Dans vos films, il y a souvent une composante sado-masochiste...**

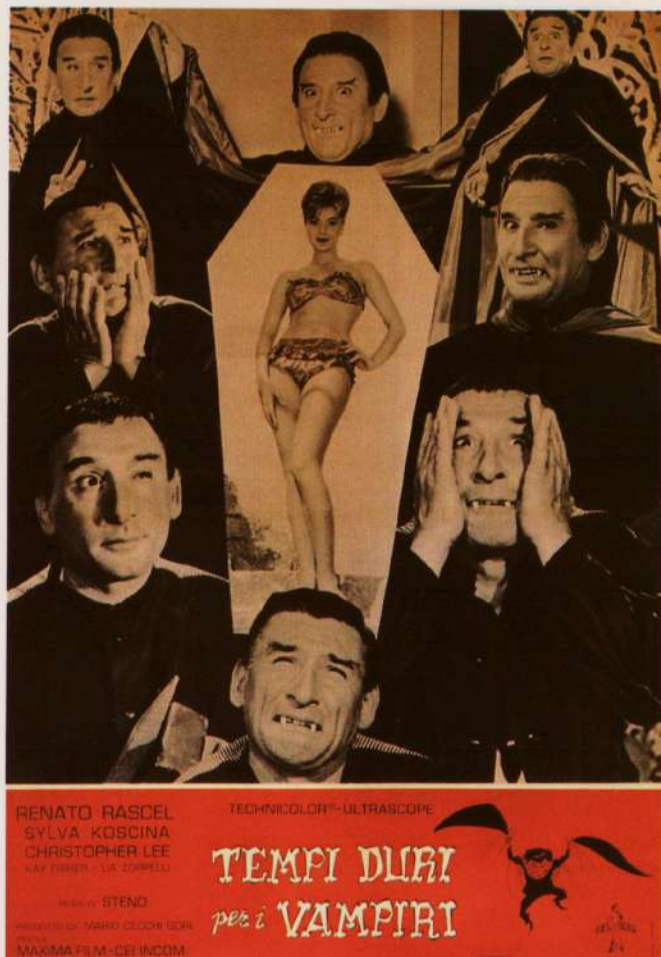
Oui, parce que cela fait partie de la vie. La refuser, c'est du bigotisme et du ridicule culturel total.

*L'amante del vampiro* (1960) — unsigned cover and morbid sequence from the "cineromanzo" published in *Malia* magazine in 1962.

LA CONTESSA SI ALLONTANA, TERRORIZZATA, MENTRE HERMAN LA SEGUE CON LO SGUARDO E CON UNA LUGUBRE ROCA RISATA...
POI ANCH'EGLI, PERÒ IN DIREZIONE OPPOSTA, SI ALLONTANA SEMPRE RIDENDO CONVULSO...

**On this page**: *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento* (1973) — unsigned Italian "locandina" and three pictures with Rita Calderoni as Isabella (top right and above left) and as Laureen (above right) during the Satanic ritual officiated by Mickey Hargitay as the vampire-sorcerer. **Opposite, top**: *La verità secondo Satana* (1970-1972) — Italian "locandina" and Rita Calderoni (as Diana) with Isarco Ravaioli (as Robert). **Opposite, bottom**: *Delirio caldo* (1972) — Italian "locandina" and Rita Calderoni (as Marzia) with Mickey Hargitay (as Dr. Herbert) in a very hot love scene.

**Above**: Alan Collins, alias Luciano Pigozzi (as Paul) and Mara Maryl's legs (as Brigitte) in a fetishistic, voyeuristic scene from *Libido*, directed by Julian Berry Storff, alias Ernesto Gastaldi and Vittorio Salerno.
**Opposite**: Suzanne Loret and Alberto Lupo in *Seddok, l'erede di Satana* by Anton Giulio Majano (top); Barbara Steele in *Amanti d'oltretomba* by Allan Grünewald, alias Mario Caiano (bottom).

# ... and Other Unforgettable Nightmares from Cinecittà

Negli anni Sessanta il cinema gotico era sentito come qualcosa di più di un mero fenomeno commerciale, e molti registi italiani decisero di dedicarvisi (nonostante i non esaltanti incassi sul territorio nazionale), anche e soprattutto, per trasgredire certe regole cinematografiche standardizzate. Perciò le pellicole prodotte in quegli anni furono tutte, comunque, interessanti o ricche di spunti bizzarri e singolari. E proprio per questo non vanno dimenticati tanti casi isolati di autori, che diressero magari una o due opere soltanto di questo tipo, ma così originali e innovative da meritare di essere incluse tra le perle del *fantastique* di tutti i tempi.
Il caso che per primo ci piace menzionare è quello di Giorgio Ferroni che, nel 1960, realizzò un vero gioiello, destinato a rimanere tra i capolavori assoluti dell'horror di tutti i tempi: *Il mulino delle donne di pietra*.
La pellicola è assimilabile ai classici *Occhi senza volto* di George Franju e al *Diabolico Dr. Satana* di Jess Franco per il tema del *mad doctor* che uccide giovani donne, al fine di restituire la bellezza e la vita alla propria amata. Il film di Ferroni se ne differenzia però per molte originali caratteristiche, che ne fanno opera bellissima e liricamente ispirata. Innanzitutto, spicca la straordinaria, gotica ambientazione: un vecchio mulino, nell'Olanda degli inizi del secolo, ristrutturato e trasformato in enorme carillon, le cui pale sembrano imprimere, con i loro lenti movimenti, un ritmo macabro e trasognato all'intera vicenda. In questo luogo, e nelle sue immediate vicinanze, si svolge la vicenda del film: Hans (Pierre Brice), un giovane studioso d'arte là giunto per studiare il carillon del mulino, fa la conoscenza di Helfy (Scilla Gabel), la splendida figlia del proprietario, e finisce per innamorarsi di lei. In seguito scoprirà che la giovane è in realtà una sorta di morta vivente, tenuta in vita da uno scienziato complice del padre (Wolfgang Preiss), tramite il sangue di fanciulle uccise e poi trasformate in statue per abbellire il carillon. Fotografato in colori estremamente tenui e raffinati, il film di Ferroni appare opera eccezionale, arrivando a ricordare Buñuel (in certe inquadrature ambiguamente allusive) e ad anticipare futuri classici del gotico padano di Pupi Avati (per certe notazioni paesaggistiche e alcune situazioni inquietanti). Il tutto impregnato di un romanticismo macabro ossessivo che trova la sua apoteosi nel personaggio dell'enigmatica Helfy,

destinata a morire dopo ogni amplesso, per poi venir fatta resuscitare dal padre a scapito della vita di altre giovani da lui rapite. Tutte le scene che la vedono protagonista, a partire dalla sua prima apparizione dietro pesanti tendaggi fino ai suoi incontri amorosi con Hans, sono improntate ad una sensualità perversa, raramente riscontrabile sino ad allora in film di questo tipo.
Oltretutto il film osa presentare, in una fugace sequenza finale che sfuggì alla censura, un seno nudo di Dany Carrel, mentre, legata su di un tavolo, attende il suo cupo destino.
Memorabile, la sequenza finale che vede le statue del carillon muoversi in una sorta di danza macabra, mentre le fiamme che divorano il mulino fanno sciogliere la cera e scoprono i cadaveri da essa celati. Un'immagine che chiude splendidamente quello che può senza dubbio considerarsi come una pietra miliare del cinema dell'orrore malsano.
All'horror il regista tornò solo nel 1972, realizzando un altro piccolo capolavoro: *La notte dei diavoli*. Partendo dallo stesso racconto che aveva ispirato Bava per l'episodio *I wurdalak* nei *Tre volti della paura*, Ferroni seppe distaccarsene per realizzare un'opera del tutto autonoma, dove certe atmosfere in stile *Notte dei morti viventi* sono filtrate in maniera personale. Per non cadere nel semplice rifacimento-ampliamento del classico baviano, Ferroni scelse di ambientare la vicenda in epoca contemporanea, in una Jugoslavia sinistra e fatiscente, e di giocare, per quanto possibile, la carta del realismo. Gli stessi wurdalak sono raffigurati in maniera nuova, come zombi assetati di sesso e di sangue, estremamente impressionanti e (in)credibili.
Il regista ebbe l'ottima idea di raccontare l'intera sanguinosa vicenda in flashback, come narrata dal protagonista (un efficace Gianni Garko), conservando in questo modo l'incertezza fino all'imprevedibile finale a sorpresa: i fatti che vediamo sono davvero accaduti, oppure sono ge-

Two original Italian photographic posters: *Tempi duri per i vampiri* (1959) by Steno and *Il mulino delle donne di pietra* (1960) by Giorgio Ferroni.

nerati dalla sua follia?

Regista noto per sceneggiati televisivi "letterari" di successo, Anton Giulio Majano realizzò nel 1960, inaspettatamente, un piccolo, misconosciuto classico cinematografico dell'horror, parzialmente ispirato al solito *Occhi senza volto* di Franju: *Seddok, l'erede di Satana*. Non a caso, il film fu interpretato dal bravo Alberto Lupo, che in seguito sarebbe stato il famoso Dottor Manson della *Cittadella* (1964) televisiva, sempre con la direzione di Majano. L'aspetto quantomeno singolare è che l'attore, stereotipata incarnazione per il piccolo schermo del personaggio del *latin lover* fascinoso, venga qui calato da Majano nell'insolito ruolo di un *mad doctor*. Follemente innamorato di una spogliarellista sfigurata (la bella e platinata Suzanne Loret), il dottore non esita a trasformarsi in una sorta di licantropo al fine di uccidere le donne, che gli servono per preparare il siero necessario a ridarle la bellezza. Particolarmente provocanti sono lo spogliarello iniziale della Loret nel night club (un'audace sequenza tagliata in molte copie del film) e la parte conclusiva, dove il mostro insidia la ragazza, coperta solo da una vestaglia e un baby-doll trasparenti. Nonostante la rozzezza dei trucchi, le sequenze delle mostruose trasformazioni appaiono tutte affascinanti ed efficaci, anche perché Alberto Lupo seppe calarsi in un ruolo per lui inconsueto, con insospettata bravura e verosimiglianza.

Sempre in tema di lupi mannari non si può non ricordare il curioso e bizzarro *Lycanthropus* che Paolo Heusch firmò nel 1961 con lo pseudonimo di Richard Benson. Anche qui la trasformazione in uomo-lupo fu realizzata con povertà di mezzi, ma l'aspetto mostruosamente impressionante del licantropo, e l'abilità nel dosare le sue apparizioni, rende la sua presenza quanto mai inquietante e spaventosa. Inoltre, del tutto azzeccata appare l'idea di ambientare la vicenda del licantropo assassino all'interno di un collegio femminile popolato da procaci fanciulle, sempre riprese in pose sensuali, ricorrendo ancora una volta a quel gusto macabro-sexy tipico degli horror italiani del tempo. Il film risulta una bizzarra fusione tra le storie di licantropi e il giallo alla Edgar Wallace (il cosiddetto *krimis*), allora in voga: l'identità dell'uomo lupo è infatti celata allo spettatore sino alla fine.

E' vero però che i registi italiani dell'horror di quegli anni mostrarono una predilezione ancora più spiccata per il personaggio del vampiro, che meglio si prestava a connotazioni morbose.

Comunque, il primo "vero" vampiro a comparire nel cinema italiano (subito dopo la duchessa-vampira del film di Freda) fu un'elaborazione comica del personaggio nell'intelligente parodia realizzata da Steno (Stefano Vanzina), *Tempi duri per i vampiri* (1959). Qui, accanto al popolarissimo cantante e comico Renato Rascel, giganteggia un Christopher Lee che, stranamente, reinterpretando parodisticamente il suo Dracula versione Hammer, risulta ancor più sinistro e convincente che nei prototipi seri. Intorno a lui, uno stuolo di belle fanciulle provocanti, destinate a venir vampirizzate da Dracula e dal suo imbranato nipote, tra cui Suzanne Loret e Sylva Koscina. Divertente e folle la canzone cantata da Bruno Martino che fa da *leit-motiv* al film: *Dracula cha cha cha*.

Il successo del film di Polselli *L'amante del vampiro* (1960) portò alla realizzazione di altri due film sui vampiri sempre interpretati dall'attore Walter Brandi, che si confermò come la risposta italiana a Christopher Lee. Così, già nello stesso anno della pellicola di Polselli, Piero Regnoli, sceneggiatore molto versato nel gotico-sexy, realizzò, come regista, *L'ultima preda del vampiro*, in cui Brandi interpretò addirittura due ruoli: il conte Kernassy "malvagio" e il suo discendente "buono". Il fascino dell'opera sta proprio nella proposta di tutti i luoghi comuni del film vampiresco italiano, di cui rappresenta quasi un catalogo. C'è il lugubre castello isolato, ci sono le ballerine capitate lì per caso, spesso svestite o impegnate in eccitanti spogliarelli (quello più sexy ha per protagonista Erika Di Centa); c'è la bella fanciulla (Lyla Rocco, moglie di Alberto Lupo) concupita dal vampiro, perché reincarnazione della sua amata di un tempo; c'è, infine, l'ambiguo interscambio di ruolo tra l'eroe e il suo doppio mostruoso. Con in più una figura di vampira che gira per il castello sempre nuda (Maria Giovannini), anticipando i successivi horror erotici di Jean Rollin, e una buona dose di sadismo.

Dopo aver rivestito il ruolo di mostro nel film di Polselli e quello duplice nel film di Regnoli,

Italian poster (art by Rodolfo Gasparri) of *Seddok* (1960) by A.G. Majano and unsigned Belgian poster of *Il mostro di Venezia* (1964) by D. Tavella.

Walter Brandi fu definitivamente eroe positivo nella *Strage dei vampiri* di Roberto Mauri, pellicola che chiuse il trittico nel 1962. Quest'ultimo film, probabilmente il più raffinato dei tre, presenta alcune tra le vampire più ambigue e sensuali dell'horror italiano. Estremamente morbose le sequenze in cui il mostro (un convincente Dieter Eppler) vampirizza le sue vittime, rendendo finalmente in maniera scoperta le connotazioni sessuali dell'atto vampiresco, sino ad allora soltanto accennate nei film inglesi.
Da notare come i film di questa singolare e riuscita "trilogia" siano validamente valorizzati da una bella fotografia in bianco e nero, ed efficacemente commentati dalle musiche enfatizzanti di Aldo Piga.
Del tutto isolato risulta il caso di Antonio Boccacci che, dopo aver firmato, con lo pseudonimo di Anthony Kristye, quel piccolo gioiello che fu *Metempsyco* (1963), scomparve del tutto di scena, almeno come regista. Ed è un peccato, perché il film, ingiustamente vilipeso dalla critica del tempo, ha saputo in seguito conquistarsi la fama di uno dei più sadici e deliranti classici dell'horror italiano. Fotografato in un contrastato bianco e nero, *Metempsyco* prende le mosse da un presupposto assolutamente bizzarro. In un castello vive un essere mostruoso che si diverte a torturare sadicamente tutte le fanciulle che capitano nei paraggi, senza un motivo apparente. Scopriamo poi che il mostro altri non è che l'ex-maggiordomo del castello, reso deforme e sfigurato dalle bastonate (sic!) inflittegli dal misterioso assassino della sua padrona. L'arrivo nella zona di una giovane, immancabile reincarnazione della defunta signora del castello, farà precipitare gli eventi.
Già l'inizio è da antologia del sadismo: due ragazze giovani e carine, entrate per caso nel cupo maniero, vengono catturate dal mostro che, dopo averle condotte nel sotterraneo e legate, le tortura con evidente compiacimento, sghignazzando lascivamente e grugnendo come un folle. Il film procede poi con personaggi insoliti e situazioni estremamente audaci per il periodo. La stessa protagonista (Annie Albert), ad esempio, è una ninfomane che ricerca continuamente amplessi per sfuggire agli incubi che la perseguitano, dovuti allo spirito della donna reincarnata in lei. Infine, tutte le sequenze oniriche sono davvero notevoli per il senso del bizzarro e l'atmosfera anomala che le pervade.
Estremamente singolare anche l'horror pseudo-intellettuale di Giuseppe Veggezzi, *Sfida al diavolo*, interpretato da Christopher Lee. Il film, nato come gotico metafisico col titolo di *Katarsis* nel 1963, fu poi rielaborato, per difficoltà distributive della pellicola, con l'aggiunta di una cornice gangsteristica e interminabili, demenziali numeri di night club, e fatto uscire col nuovo titolo nel 1965. Rielaborazione del *Faust* di Goethe, il film risulta involontariamente divertente proprio per le sue trovate folli, al limite del surreale, innestate in una trama assolutamente inesistente.
Tra gli altri horror interpretati da Christopher Lee in Italia, va ricordata la riuscita favola nera ambientata al termine delle guerre napoleoniche, *Il castello dei morti vivi* (1964), girata da Herbert Wise (alias Luciano Ricci), con la collaborazione dell'inglese Michael Reeves. Interamente ripreso nell'affascinante parco di Bomarzo, il film di Ricci è una pellicola stilizzata non priva di buone soluzioni visive, presenti sin dall'inizio: una giovane coppia, intenta ad amoreggiare in un bosco, viene aggredita da un misterioso individuo, di cui vediamo solo le mani mostruose ghermire avidamente la ragazza. Il film prosegue con le disavventure di un gruppo di saltimbanchi capitati nel castello, abitato dal folle imbalsamatore conte Draco (Chistopher Lee) e dal suo servo assassino. Molto curate le atmosfere cupamente oniriche del film, che per certi versi ricordano *Il volto* di Bergman.
Dopo aver recitato per Mario Bava nella *Maschera del demonio*, Barbara Steele fu adottata da molti registi dell'horror italiano, fino a divenire vera e propria regina del genere. E se i film di Freda e Margheriti furono le opere che maggiormente la valorizzarono, spetta tuttavia all'ingiustamente sottovalutato *Amanti d'oltretomba* (1965) il pregio di essere riuscito ad assommare in un'unica opera le caratteristiche di tutti i personaggi sin lì interpretati dalla Steele. Nel film in questione, firmato da Mario Caiano come Allan Grünewald e realizzato in un magnifico, ovattato bianconero, l'affascinante Barbara dette vita a ben due personaggi: l'eroina bella e bionda, vittima di trame oscure, e la moglie fedifraga,

Paolo Solvay and Graziella Granata in *La strage dei vampiri* (1962) by Roberto Mauri.

dai capelli corvini come la *Ligeia* di Poe, uccisa dal marito, perché sorpresa in flagrante adulterio, e poi tornata dall'oltretomba per vendicarsi. Efficacemente commentato da una bella melodia composta da un Ennio Morricone all'inizio della sua parabola ascendente, il film riuscì a sintetizzare in sé praticamente tutti i temi portanti del gotico italiano. Oltre al duplice personaggio della Steele, ecco la cornice classica del castello infestato, il marito-scienziato (un mellifluo Paul Muller), la donna-vampiro (la bruna Helga Liné) che si mantiene giovane col sangue umano, le sadiche torture "erotiche" inflitte alla Steele dal consorte tradito, gli spettri spaventosi e vendicativi. Cosicché *Amanti d'oltretomba* finisce per acquisire un'importanza che travalica il valore stesso del film, fino a divenire un impareggiabile *summa* di tutto il genere.

Non vanno però dimenticate altre pregevoli pellicole interpretate dalla magnetica Barbara. Ad esempio, *Un angelo per Satana*, diretto nel 1966 da Camillo Mastrocinque, dove ancora una volta si sdoppia tra eroina buona e malvagia assassina. Un'opera, questa, in cui il regista (già autore, tra l'altro della *Cripta e l'incubo*, un'interessante versione del *Carmilla* di Le Fanu) riesce a creare una perfetta atmosfera fantastico-crepuscolare in uno scenario prettamente italiano. Degna di nota la sequenza perversa in cui la Steele, dopo essersi esibita in un provocante spogliarello di fronte allo scemo del villaggio, si diverte a frustarlo sadicamente.

Né va dimenticato *Il lago di Satana* (1967), una produzione italiana diretta dal già citato Michael Reeves, dove la Steele si esibisce in un focoso amplesso a seni scoperti, prima di trasformarsi in una mostruosa strega reincarnata.

Accanto a questi horror più scopertamente fantastici, vanno ricordate le atmosfere "malate", a metà tra il gotico e il giallo, che permeano due poco noti ma riusciti film della metà degli anni Sessanta: *Libido* (1965) e *Il terzo occhio* (1966). *Il terzo occhio*, diretto da James Warren (alias Mino Guerrini), fu annunciato con la frase pubblicitaria: «Le platee di tutto il mondo sono sconvolte per il nuovo genere di spettacolo giallo-horror-sexy!». In esso un giovanissimo ma convincente Franco Nero impersona un ricco rampollo, impagliatore di animali per diletto, il quale vive in una villa del Sud Italia assieme al cadavere imbalsamato della fidanzata (Erika Blanc), dilettandosi ad uccidere giovani donne, dopo essersi accoppiato con loro accanto al corpo di lei. La stessa trama verrà ripresa efficacemente, ma con un taglio decisamente più splatter, da Joe D'Amato (alias Aristide Massaccesi) nel suo *Buio Omega* (1979), che rappresenta uno degli ultimi gotici italiani in assoluto.

Non meno interessante è *Libido*, ben diretto da Vittorio Salerno (fratello del più famoso Enrico Maria) e da Ernesto Gastaldi con lo pseudonimo unificante di Julian Berry Storff. Anche in questo caso era stato contattato Franco Nero per la parte del protagonista, ma poi fu scelto l'altrettanto bravo Giancarlo Giannini. La vicenda parte come una *ghost-story* morbosa: un giovane va ad abitare con la moglie nel castello di famiglia, dove sembra ancora si aggiri lo spettro del padre, un maniaco sessuale morto suicida. Il film prende poi i colori del giallo, rivelando un complotto ordito ai danni del protagonista, e riesce a creare un'atmosfera malsana davvero ossessiva, grazie a frequenti e conturbanti esibizioni della bionda Mara Maryl (spiata dal protagonista con espressioni deliranti) che si alternano a macabre apparizioni pseudo-spettrali.

Sempre a cavallo tra il gotico e il giallo si situano due pellicole accomunate dalla quasi inesistente distribuzione sul territorio nazionale. La prima, *La settima tomba* (1965), fu diretta da Finney Cliff (alias Garibaldi Serra Caracciolo) e presenta delle scene divertenti nella loro demenzialità, sottolineate da dialoghi e da una recitazione al limite dell'assurdo. Particolarmente "rappresentativa" la sequenza finale, in cui il folle di turno minaccia di infettare col virus della lebbra l'eroina, debitamente legata.

La seconda, *Il mostro di Venezia* (1964), anticipa curiosamente l'*Amsterdamned* (1988) di Dick Maas nell'idea dell'omicida seriale in tuta da sub, che uccide entrando e uscendo dai canali cittadini. Il regista Dino Tavella si inventa una figura di mostro estremamente insolita, in abito monacale e maschera da teschio, che si prostra in adorazione delle sue vittime imbalsamate e religiosamente conservate in teche di cristallo, allineate in una macabra cripta.

In quegli stessi anni le tematiche sexy-orrorifiche esercitarono il loro fascino anche sugli Autori del cinema italiano, che si accostarono però al genere in maniera del tutto personale e quasi sempre attingendo a fonti letterarie. Così, se Elio

Barbara Lass and Curt Lowens as the werewolf in *Lycanthropus* (1961) by Paolo Heusch.

Screaming Maureen Lidgard Brown (left) and the embalmer with one of his victims (right) in *Il mostro di Venezia* by Dino Tavella.

Petri firmerà nel 1968 una sua versione "intellettuale" della storia di fantasmi *La bella adescatrice* di George Oliver Onions, con *Un tranquillo posto di campagna*, già nel 1966 Damiano Damiani aveva realizzato un gotico fortemente morboso dal titolo *La strega in amore*, ispirato al romanzo *Aura* di Carlos Fuentes. Permeato da un'inquietante atmosfera malsana e ambientato in un lugubre palazzo romano fuori dal tempo, il film è costellato di momenti incredibilmente affascinanti. Indimenticabile la scena in cui Sarah Ferrati (la vecchia strega Consuelo in grado di sdoppiarsi nella bella Aura/Rosanna Schiaffino) si esibisce in una stravagante danza messicana di fronte agli occhi di Sergio (un attonito Richard Johnson). Estremamente erotico, inoltre, il reciproco spogliarello tra Aura e Sergio, eseguito con l'aiuto della sola bocca. Ingiustamente definito al tempo «la punta più bassa del cinema di Damiani», è invece uno dei più eleganti esempi del fantastico d'autore.
Gli accenni sessuali, sottili eppure espliciti, presenti in tutti questi film non potevano che preludere a quella vera e propria esplosione di erotismo perverso che, grazie ai minori freni imposti dalla censura nei successivi anni Settanta, finì per contrassegnare gran parte degli horror. Nuova eroina di questo deciso viraggio del gotico verso l'eros più spinto fu la sensuale Rosalba Neri che seppe bene incarnare ora la saffica vampira nuda del *Plenilunio delle vergini* — diretto nel 1973 da Paolo Solvay, alias Luigi Batzella, — ora la carnale e seducente *Lady Frankenstein* dell'omonimo film di Mel Welles del 1971.
In questo periodo la via italiana all'horror seguì due diverse tendenze. Da un lato, registi come Aristide Massacesi (*La morte ha sorriso all'assassino*, 1973) e Sergio Garrone (*La mano che nutre la morte* e *Le amanti del mostro*, 1974) rivitalizzarono le consuete atmosfere gotiche con l'apporto di numerosi nudi integrali e suggestive musiche crepuscolari, spesso sfruttando la maschera perversa del bravo Klaus Kinski. Dall'altro, vi fu chi tentò con successo di sperimentare ambientazioni inedite, riuscendo a creare atmosfere morbose di matrice più prettamente italiana. Tra questi ci piace ricordare il Francesco Barilli del bellissimo P*rofumo della signora in nero* (1974), dove un'allucinata Mimsy Farmer si trova al centro di una vicenda da incubo, ambientata in una terrificante Roma notturna popolata da terribili sette di satanisti antropofagi. Barilli costruisce il suo film con uno stile a metà tra Polanski e Bava, e la romantica colonna sonora di Nicola Piovani contribuisce alla creazione della giusta atmosfera.
Il risultato più originale fu però quello conseguito da Pupi Avati nel suo capolavoro gotico *La casa dalle finestre che ridono* (1976), dove riuscì magicamente a trasformare la solare Emilia Romagna in un luogo spaventoso, abitato da pittori folli dediti a macabri riti incestuosi di sapore necrofilo.
Era forse questo l'inevitabile punto di arrivo di una cinematografia, come quella italiana, che ha nutrito da sempre una passione irrefrenabile per il bizzarro e il terrificante, e che ha saputo crearsi una propria, personalissima nicchia all'interno del genere *fantastique*.

During the Sixties, Gothic cinema was considered something more than a mere commercial phenomenon, and many Italian directors decided to tackle it, notwithstanding box office results were not always exalting - - domestically, at least. These movies were a sort of necessity, and also, a way to break certain standardized cinematographic rules. Thus movies produced during that period were all, interesting or rich with bizarre elements. For this reason the cases of several isolated authors must be remembered, who even directed one or two works in this genre, yet so original and innovative that they deserve to be included, in the number of the all-time fantastique gems.
The first director we would like to mention is Giorgio Ferroni, who, in 1960, made a veritable horror masterpiece: *Il mulino delle donne di pietra* (*Mill of the Stone Women*).
The movie can be compared with such classics as George Franju's *Eyes Without a Face* and Jess Franco's *The Awful Dr. Orloff*, on account of the

One of the most delirious monster of Italian horror: *Metempsyco* (1963) by Antonio Boccacci.

Maria Giovannini as she-vampire Katia in *L'ultima preda del vampiro* (1960) by Piero Regnoli (left); Walter Brandi with Gena Gimmy as a thirsty vampire woman in *La strage dei vampiri* (1962) by Roberto Mauri (right).

theme of the mad doctor who kills young women in order to give back beauty and life to his late lover. Ferroni's film, though, has several original characteristics, which make it a beautiful, lyrically-inspired work. First of all, its extraordinary Gothic setting: an old mill, in turn-of-the-century Holland, restored and turned into a huge musical box, whose vanes seem to impress, with their slow movement, a macabre, dream-like rhythm on the whole story. Which develops in this place and nearby. Hans (Pierre Brice), a young art scholar who has come to study the atypical musical box, meets Helfy (Scilla Gabel), the beautiful daughter of the mill's owner, and eventually falls in love with her. He will later find out that the young woman is, in fact, a sort of living dead, kept alive by a scientist who is a friend of her father's (Wolfgang Preiss), through the blood of girls murdered and then transformed into statues to decorate the musical box.

Photographed in extremely delicate, refined colors, Ferroni's movie is an exceptional work, as it even reminds of Buñuel (in some ambiguously allusive scenes). The whole thing, then, is imbued with a macabre, obsessive romanticism which reaches its apex in the character of the beautiful Helfy, who is to die after every passionate sex intercourse, to be later resurrected at the expense of other captivized young women's lives. All the scenes in which she is the protagonist, from her first appearance behind heavy curtains, to her love encounters with Hans, are perversely sensuous, in a way that had been rarely seen before in this kind of movies.

Moreover, the film dares show, in a fast-paced sequence, the naked nipple of Dany Carrel, while, tied to a table, she awaits her sombre fate. Memorable is the final sequence, in which the wax dummies of the musical box move in a sort of macabre dance, while the flames which are devouring the mill make the wax melt, thus exposing the corpses it hid. This image splendidly closes what can be considered a stepping stone of "insane" horror cinema.

He made another horror movie in 1972 - - another little masterpiece, *La notte dei diavoli* (*Night of the Devils*). Looking at the same short story which had inspired the episode *The Wurdalak* in Bava's *Black Sabbath*, Ferroni was able to make a totally autonomous movie, where certain *Night-of-the-Living-Dead*-style atmospheres are filtered in a most personal way. In order not to simply replicate Bava's classic, Ferroni chose to set the story in our time, in a sinister, decaying Yugoslavia, and to play, as far as possible, the realistic card. The wurdalaks themselves are depicted in a new way, as extremely impressive and (un)believable sex-and-blood-lusty zombies.

The director had the brilliant idea to tell the whole blood-curdling story as a flashback, narrated by the protagonist (Gianni Garko), thus keeping it uncertain until the unexpected surprise ending: have the events narrated really happened, or are they but the outcome of his madness?

Italian "locandina" by Enrico De Seta, 1959.

Well known for directing several successful "literary" TV serials, Anton Giulio Majano unexpectedly made, in 1960, a little, underestimated horror movie classic, *Seddok, l'erede di Satana* (*Atom Age Vampire*), which was partially inspired by Franju's *Eyes Without a Face*. The movie was interpreted by the great Alberto Lupo in the role of a mad doctor. Crazy in love with a disfigured stripper (Suzanne Loret), the doctor does not hesitate to turn into a sort of werewolf in order to kill the women he needs to prepare a serum to give her back her beauty. Particularly provocative are Loret's initial strip-tease at the night club (a sequence deemed to be too rash, that was cut from several copies), and the final part, where the monster harasses the girl, who is only wearing a transparent dressing-gown and baby-doll. In spite of the naive effects, the sequences portraying the monstrous transformations are all fascinating and effective.

Still about werewolves, a movie to be remembered is the bizarre *Lycanthropus* (*Werewolf in a Girls' Dormitory*), directed in 1961 by Paolo Heusch under the pseudonym Richard Benson. Here, too, the man-into-wolf transformation was definitely handicraft, yet the werewolf's impressive looks and the ability shown at timing his appearances, makes his presence even more disquieting and frightening. Moreover, the idea is particularly great to set the murderous werewolf story in a girls' boarding school populated with plump girls, always shot in sensuous poses. The movie is a sort of bizarre mixture of werewolfish horror and Edgar-Wallace-like mystery (the so-called "krimis"), then in vogue. The werewolf's identity is, in fact, revealed only at the end.

In those years, directors showed their predilection for vampire characters, as it better suited the morbid connotations of their movies.

However, the first true vampire to appear in Italian cinema (immediately after the vampire duchess of Freda's movie) was a comic version of the character in the intelligent parody made by Steno (Stefano Vanzina), *Tempi duri per i vampiri* (*Uncle Was a Vampire*, 1959). Here, beside the then-popular singer-comedian Renato Rascel, starred a great Christopher Lee who, strangely enough, appears to be even more sin-

Beauty and the Beast — Press book cover for the movie released as *Il lago di Satana* (1967) by Michael Reeves (left); Suzanne Loret as disfigured stripper Jeannette, protagonist of *Seddok, l'erede di Satana* (1960) by Anton Giulio Majano (right).

ister and convincing than ever in re-interpreting his "serious" Hammer-style Dracula in a comic key. Around him there are several provocative girls, doomed to be vampirized by Dracula and by his dim-witted nephew. These include Suzanne Loret and Sylva Koscina. Amusing and crazy is also the song Bruno Martino composed for the film - - *Dracula Cha Cha Cha*.

The success of Polselli's *Vampire and the Ballerina* (1960) favored the making of two more vampire movies interpreted by Walter Brandi who confirmed to be the "Italian answer" to Christopher Lee. Thus, during the same year when Polselli's movie was released, Piero Regnoli directed *L'ultima preda del vampiro* (*The Playgirls and the Vampire*), in which Brandi interpreted two roles: the evil Count Kernassy, and his good descendant. The movie is fascinating as it includes all the commonplaces of Italian vampire films, being a sort of "visual guidebook" to this sub-genre. There is the dark, isolated castle; the dancers who happen to be there, often undressed or involved in exciting stripteases (the sexiest one is performed by Erika Di Centa); there is the beautiful girl (Lyla Rocco, then wife of Alberto Lupo), coveted by the vampire as she is the reincarnation of his one-time lover; there is, finally, the ambiguous exchange of roles between the hero and his monstrous doppelganger. Besides that, there is the figure of a she-vampire (Maria Giovannini) who goes around the castle naked, forerunning Jean Rollin's later erotic horror movies, as well as a good deal of sadism.

After playing the monster role in Polselli's movie, and the double role in Regnoli's, Walter Brandi was a definitively positive hero in Roberto Mauri's *La strage dei vampiri* (*Slaughter of the Vampires*), a 1962 film which closes the vampire triptych. This latter film, probably the most sophisticated of the three, presents some of the most ambiguous and sensuous she-vampires in Italian horror. Extremely morbid are the sequences in which the monster (Dieter Eppler) vampirizes his victims. In these scenes, all the sexual connotations of the vampire act are finally rendered explicit, after being only hinted at in the British movies.

The movies in this peculiar "trilogy" are made even more worthwhile by a beautiful black-and-white photography, as well as by the emphatic soundtrack composed by Aldo Piga.

An isolated case is that of Antonio Boccacci, who was no longer heard of after directing *Metempsyco* (*Tomb of Torture*, 1963) under the pseudonym Anthony Kristye. The movie was unfairly unappreciated by the critics, whereas it was later revalued as one of the most sadistic, craziest classics of Italian horror. Photographed in atmospheric blacks and whites, *Tomb of Torture* starts from a totally bizarre premise. In a castle lives a monstrous being who has fun at sadistically torturing all the girls who happen to pass by, with-

Italian "locandina" by Mario Piovano, 1965.

out any apparent reason. We later discover that the monster is in fact the former butler, turned into a misshapen creature by the blows dealt on him with a stick (!) by the mysterious murderer of his mistress. The arrival of a young reincarnation of the dead lady will sparkle the subsequent tragic events.

The beginning of the movie is, in itself, an anthology of movie sado-eroticism. Two young, beautiful girls, who happen to enter the dark castle, are captured by the monster who, after taking them to the dungeon and tying them up, tortures them with evident pleasure, lasciviously giggling and growling like a madman. The film then goes on with unusual, extremely audacious characters and situations. The female protagonist (Annie Albert), for instance, is a nymphomaniac who is continuously looking for sex intercourses in order to escape the nightmares which haunt her, generated by the spirit of the woman who has reincarnated in her. To end with, all the dream-like sequences are really excellent on account of the sense of the bizarre and of the atypical atmosphere which pervade them.

Extremely curious is also Giuseppe Veggezzi's pseudo-intellectual horror movie, *Sfida al diavolo*, interpreted by Christopher Lee. The movie, born as a metaphysical Gothic with the title *Katarsis* in 1963, was later reworked, due to distribution difficulties, by adding a gangster-like sequence as well as neverending, demential night-club numbers, and finally re-released in 1965 under its new title. A re-elaboration of *Faust*, the movie is unintentionally amusing on account of its crazy, quasi-surreal inventions, inserted into a virtually non-existent plot.

Among the other horror movies Christopher Lee interpreted in Italy, it is worth remembering the dark fable set at the end of the Napoleonic wars, *Il castello dei morti vivi* (*Castle of the Living Dead*, 1964), directed by Herbert Wise (alias Luciano Ricci) with the collaboration of British filmmaker Michael Reeves. Entirely filmed in the fascinating park at Bomarzo, Ricci's movie shows interesting visual solutions from the beginning. A young couple, while making love in a wood, is attacked by a mysterious individual, whose hands are all we see of him, avidly grasp-

Paul Whiteman as the creature in *Lady Frankenstein* (1971) by Mel Welles.

ing the girl. The movie goes on with the misadventures of a group of acrobats who happen to stay at the castle inhabited by the mad taxidermist, Count Draco (Christopher Lee), and by his murderous servant. Thedream-like atmospheres of the movie are darkly rendered, and they are somewhat reminiscent of Bergman's *The Face*.
After acting for Mario Bava in *Black Sunday*, Barbara Steele was "adopted" by several other directors of Italian horror movies, until she became the veritable queen of the genre. If she was best utilized in Freda's and Margheriti's movies, the unfairly underestimated *Amanti d'oltretomba* (*Nightmare Castle*, 1965) managed to sum up the characteristics of all the characters she had previously interpreted. In this movie, directed by Mario Caiano, a.k.a. Allan Grünewald, and filmed in magnificent, soft black and white, the fascinating Barbara gave life to two different characters: the beautiful, blond heroine, the victim of obscure plans; and the treacherous wife, dark-haired like Poe's *Ligeia*, murdered by her husband after being found in bed with her lover, and then come back from the grave to take her revenge. Beautifully commented by a memorable melody composed by Ennio Morricone, the movie managed to synthesize all the themes of Italian Gothic. Besides Steele's double role, there was the classic setting - - the haunted castle, the mad-doctor husband (a mellifluous Paul Muller), the vampire woman (dark-haired Helga Liné) who stays young with human blood, the sadistic "erotic" tortures inflicted on Steele by her betrayed husband, the frightening, avenging ghosts. Thus, the importance of *Nightmare Castle* is even superior to its actual value, as it is an unparalleled synthesis of the whole genre.
There were, though, other memorable movies interpreted by magnetic Barbara. One was *Un angelo per Satana* (*An Angel for Satan*, 1966), directed by Camillo Mastrocinque, in which Steele once again doubles as the good heroine and the wicked murderer. In this movie, the director — who had previously made *La cripta e l'incubo* (*Crypt of Horror*), an interesting version of Le Fanu's *Carmilla* — manages to create a perfect fantastic-decadent atmosphere on a definitely Italian landscape. Worth our attention is the perverse sequence in which Steele, after performing a tantalizing strip-tease before the village fool, enjoys whipping him sadistically.
Memorable is also *Il lago di Satana* (*The She-Beast*, 1967), an Italian production directed by Michael Reeves, where Steele shows her naked breasts during a red-hot sex intercourse right before turning into a reincarnated witch.
Besides these more overtly fantastic horrors, we must remember the "unhealthy" atmospheres which permeate two movies, suspended between Gothic and mystery - - *Libido* (1965) and *Il terzo occhio* (1966).
*Il terzo occhio*, directed by James Warren (alias Mino Guerrini), was advertised with the words «Audiences all over the world are astonished at this new kind of mystery-horror-sexy spectacle!» In it, Franco Nero plays the role of a rich nobleman, whose hobby is to stuff animals. He lives in a villa in the South of Italy, together with the embalmed corpse of his fiancée (Erika Blanc), and enjoys killing young women, after making love with them next to her late partner's dead body. The same plot will be effectively duplicated, although in a more splatter key, by Joe D'Amato (alias Aristide Massaccesi) in his *Buio Omega* (*Blue Holocaust*, 1979), which represents one of the last Italian Gothic movies ever.
Not less interesting is *Libido*, directed by Vittorio Salerno and Ernesto Gastaldi, under the common pseudonym Julian Berry Storff. The movie starts as a morbid ghost story: a young man moves with his wife to the family castle, apparently haunted by the ghost of his father, a suicidal maniac. The movie then turns to mystery, revealing a plot organized against the protagonist (Giancarlo Giannini), and manages to create a truly obsessive atmosphere, thanks to the frequent, sexy performances of the blond Mara Maryl (whom the protagonist spies upon, making the craziest expressions), which alternate with macabre pseudo-ghostly apparitions.
Still suspended between Gothic and mystery are two movies which were virtually unreleased in Italy. The first one, *La settima tomba* (1965), was directed by Finney Cliff (alias Garibaldi Serra Caracciolo), and it presented scenes which were amusing if demential, underlined by dialogues and a recitation which bordered nonsense. Particularly representative is the final sequence, in which a madman threatens to contaminate the tied-up heroine with the virus of leprosy.
The second movie, *Il mostro di Venezia* (*The Embalmer*, 1964), foreruns Dick Maas' *Amsterdamned* (1988) as regards the idea of the serial killer who strikes by plunging in and coming out of city canals, wearing a scuba diving outfit. The director, Dino Tavella, creates an unusual monster figure, who dresses like a monk and wears a skull mask, who kneels down to worship his victims, embalmed and religiously kept in crystal reliquaries, lined up in a macabre crypt.
During the same years, sexy-horrific themes also fascinated first-rate filmmakers, who tackled the genre in a most personal way, often drawing inspiration from literary works. Thus, if Elio Petri directed *Un tranquillo posto di campagna* (*A Quiet Place in the Country*, 1968), an "intellectual" version of a ghost story by Oliver Onions, three years before Damiano Damiani had already made a morbid Gothic movie, *La strega in amore*, inspired by Carlos Fuentes' novel *Aura*. Imbued with a disquieting atmosphere, and set in a dark, out-of-time Roman palace, the movie is full of incredibly fascinating moments. Unforgettable is the scene in which actress Sarah Ferrati (the old witch Consuelo, able to take the shape of the beautiful Aura, interpreted by Rosanna Schiaffino) performs an exotic Mexican dance before Sergio (Richard Johnson). Extremely erotic is also the reciprocal strip-tease of Aura and Sergio, performed with their respective mouths only. Unjustly defined «Damiani's worst movie», this is instead one of the most elegant examples of first-rate fantasy movies.
The subtle yet explicit sexual hints which are present in all these movies could but forerun the veritable explosion of perverse eroticism which characterized most Italian horror movies in the Seventies, due to a lower pressure on part of censorship. The new heroine of these definitely erotic-oriented Gothic movies was the sensuous Rosalba Neri, who turned first into the fleshy, seductive *Lady Frankenstein* in the eponymous movie Mel Welles directed in 1971, and then into the Sapphic she-vampire of *Il pleniluinio delle vergini* (*The Devil's Wedding Night*), directed by Luigi Batzella, a.k.a. Paolo Solvay, in 1973.
During that period, the Italian way to horror followed two different trends. On one hand such directors as Aristide Massaccesi (*La morte ha sorriso all'assassino*, 1973) and Sergio Garrone

(*La mano che nutre la morte* and *Le amanti del mostro*, 1974) revitalized the usual Gothic atmospheres by contributing numerous nudes and suggestive decadent soundtracks, often exploiting Klaus Kinski's perverse looks. On the other hand, one cannot forget that there were those who successfully tried to experiment with new settings, managing to create more morbid, definitely Italian atmospheres. Among them, it is worth mentioning Francesco Barilli, who directed the beautiful *Il profumo della signora in nero* (1974), where a hallucinated Mimsy Farmer finds herself involved in a nightmarish situation, set in a frightening night-time Rome populated with sects of man-eating Satanists. Barilli builds up his movie with a style which is somewhere between Polanski's and Bava's, and Nicola Piovani's romantic soundtrack contributes to create the right atmosphere.
The most original result, though, was obtained by Pupi Avati in his Gothic masterpiece, *La casa dalle finestre che ridono* (*The House with the Windows That Laugh*, 1976), where he masterfully managed to turn sunny Emilia-Romagna into a frightening place, inhabited by crazy painters involved in macabre, incestuous, necrophiliac rites. That movie maybe marked the finish line of a cinema, the Italian cinema, which has always had a powerful passion for the bizarre and the terrifying, and has always tried (often successfully) to gain — within the fantastique genre — a place for itself.

Pendant les années Soixante, le cinéma gothique était considéré plus qu'un simple phénomène commercial, et de nombreux metteurs en scène décidèrent de s'y consacrer, malgré les résultats pas toujours exaltants des encaissements en Italie, surtout pour transgresser certaines règles cinématographiques standardisées. Pour cela, les pellicules produites en ces années-là, furent toutes intéressantes ou riches de trouvailles bizarres et singulières. Et justement pour cela, il ne faut pas oublier les nombreux cas isolés d'auteurs qui dirigèrent peut-être une ou deux œuvres de ce type, mais si originales et innovatrices qu'elles méritent d'être incluses parmi les trésors du fantastique.
Le premier cas que nous voulons mentionner est celui de Giorgio Ferroni qui, en 1960 réalisa un film destiné à rester parmi les chefs-d'œuvre absolus de l'épouvante: *Le Moulin des supplices*. La pellicule est comparable au classique *Yeux sans visage* de George Franju et au *Horrible docteur Orlof* de Jess Franco, pour le thème du savant fou qui tue des jeunes femmes, afin de redonner la beauté et la vie à sa bien-aimée. Mais le film de Ferroni s'en différencie pour les nombreuses caractéristiques originales, qui en font une œuvre très belle et lyriquement inspirée. Avant tout, le milieu gothique extraordinaire ressort: un vieux moulin en Hollande, au début du siècle, restructuré et transformé en un énorme carillon, dont les ailes semblent imprimer, avec leurs mouvements lents, un rythme macabre et rêveur à toute l'histoire. Celle-ci se déroule dans cet endroit et ses environs: Hans (Pierre Brice), un jeune étudiant en art venu là pour étudier le carillon du moulin, fait la connaissance d'Helfy (Scilla Gabel), la fille splendide du propriétaire et finit par s'éprendre d'elle. Par la suite, il découvrira que la jeune fille est en réalite une sorte de morte-vivante, maintenue en vie par un savant complice du père (Wolfgang Preiss), grâce au sang de jeunes filles tuées et puis transformées en statues pour embellir le carillon.
Photographié avec des couleurs extrêmement pâles et raffinées, le film de Ferroni apparaît comme une œuvre exceptionnelle, ressemblant à Luis Buñuel (dans certains encadrements ambigument allusifs) et à anticiper les futurs classiques du gothique situé dans la Padanie de Pupi Avati (pour certaines annotations de paysages et quelques situations inquiétantes). Le tout imprégné d'un romantisme macabre et obsédant, qui a son apothéose dans le personnage de l'énigmatique Helfy, destinée à mourir après chaque étreinte, pour être ensuite ressuscitée par le père, au détriment de la vie d'autres jeunes filles qu'il a enlevées. Toutes les scènes où elle est la protagoniste, à partir de sa première apparition derrière des rideaux jusqu'à ses rencontres amoureuses avec Hans, sont caractérisées par une sensualité perverse, rarement constatée jusqu'alors dans un film de ce genre.
En outre, le film ose présenter, dans une rapide séquence finale, le mamelon nu de Dany Carrel, alors qu'elle est ligotée sur une table et attend son triste destin.
Elle est mémorable la séquence finale, où l'on voit les mannequins de cire du carillon effectuer une sorte de danse macabre, alors que les flammes dévorant le moulin font fondre la cire et découvrent les cadavres qu'elle cachait. Une image qui conclut splendidement ce qui peut se considérer, sans aucun doute, comme une pierre milliaire du cinéma de l'horreur malsaine.
Le cinéaste revint au film d'horreur seulement en 1972, réalisant un autre petit chef-d'œuvre: *La notte dei diavoli* (*La Nuit des diables*). Partant du même récit qui avait inspiré Bava pour l'épisode des *Wurdalaks* dans *Trois visages de la peur*, Ferroni sut s'en détacher pour réaliser une œuvre entièrement autonome, où certaines atmosphères en style *Nuit des morts-vivants* sont affinées de manière personnelle. Pour ne pas remanier et agrandir le classique de Bava, Ferroni choisit de situer l'histoire à l'époque contemporaine, dans une Yougoslavie sinistre et en ruine, et de jouer, autant que possible, la carte du réalisme. Les mêmes wurdalaks sont représentés de façon nouvelle, comme des zombies assoiffés de sexe et de sang, extrêmement impressionnants et incroyables.
Le réalisateur eut l'idée de raconter toute la sanglante histoire en flashback, comme narrée par le protagoniste (un efficace Gianni Garko), conservant de cette façon l'incertitude jusqu'au final imprévisible à surprise: les faits que nous voyons sont réellement arrivés, ou bien sont causés par sa folie?
Cinéaste fameux pour des films télévisés "littéraires" à succès, Anton Giulio Majano réalisa en 1960, à l'improviste, un petit classique cinématographique méconnu de l'horreur, inspiré partiellement à *Yeux sans visage* de Franju: *Seddok, l'erede di Satana* (*Le Monstre au masque*). Le protagoniste, un savant fou, fut interprété par Alberto Lupo. Eperdument amoureux d'une strip-teaseuse défigurée (la blonde platinée Suzanne Loret), le docteur n'hésite pas à se transformer en une sorte de lycanthrope, afin de tuer les femmes dont il a besoin pour preparer le sérum necessaire à lui redonner la beauté. Particulièrement audaces sont le strip-tease initial de Loret dans la boite de nuit (séquence éliminée dans de nombreuses copies du film) et la partie conclusive où le monstre poursuit la fille, habillée seulement d'une robe de chambre et d'un baby-doll transparents. Malgré la grossièreté des trucages, les transformations monstrueuses apparaissent toutes efficaces.
Toujours en thème de loups-garous, il ne faut pas oublier *Lycanthropus* (*Le Monstre aux filles*), que Paolo Heusch signa en 1961 avec le pseudo-

Barbara Steele as whipping Harriet in *Un angelo per Satana* (1966) by Camillo Mastrocinque.

Franco Nero as psychopatic Mino with Erika Blanc in *Il terzo occhio* (1966) by Mino Guerrini.

Italian "locandina" by Manfredo, 1968.

nyme de Richard Benson. Ici aussi, la transformation en homme-loup fut réalisée avec peu de moyens, mais l'aspect monstrueusement impressionnant du lycanthrope et l'habileté à doser ses apparitions rendent sa presence on ne peut plus inquiétante et effrayante. En outre ce fut une bonne idée de situer l'histoire du lycanthrope assassin dans un pensionnat de jeunes filles provocantes, toujours filmées en poses sensuelles. L'œuvre est une fusion bizarre entre les films de lycanthropes et le policier à la Edgar Wallace (le soi-disant *krimis*) en vogue à l'époque: l'identité de l'homme-loup est en fait cachée au spectateur jusqu'à la fin.

Mais il est vrai que les réalisateurs italiens des films d'horreur de l'époque montrerent un goût plus prononcé pour le personnage du vampire, qui se prêtait le mieux à des connotations morbides.

De toute façon, le premier "vrai" vampire qui apparut dans le cinéma italien (immédiatement après la duchesse vampirique du film de Freda) fut une élaboration comique du personnage dans la parodie intelligente réalisée par Steno (Stefano Vanzina), *Les Temps sont durs pour les vampires* (1959). Ici aux côtés de Renato Rascel, chanteur et comique très populaire en Italie, dominait Christopher Lee qui étrangement, réinterprétant de manière parodique son Dracula version Hammer, est encore plus lugubre et convainçant que dans les prototypes sérieux. Autour de lui, une troupe de belles jeunes filles provocantes, destinées à être vampirisées par Dracula et son neveu empoté, parmi lesquelles Suzanne Loret et Sylva Koscina. La chanson chantée par Bruno Martino, qui sert de leitmotiv au film, *Dracula cha cha cha*, est amusant et folle.

Le succès du film *Maîtresse du vampire* de Polselli (1960) porta à la réalisation de deux autres pellicules sur les vampires, toujours interprétés par l'acteur Walter Brandi, qui se confirma la variante italienne de Christopher Lee. Ainsi, déjà la même année du long métrage de Polselli, Piero Regnoli réalisa, en tant que cinéaste, *L'ultima preda del vampiro* (*Des filles pour un vampire*), où Brandi interpréta même deux rôles: le comte Kernassy "méchant" et son descendant "bon". Le charme de l'œuvre réside dans la proposition de tous les lieux communs du film vampirique italien, dont il représente presqu'un catalogue type. Il y a le lugubre château isolé, les danseuses arrivées là par hasard, souvent dévêtues ou faisant des strip-teases excitants (le plus sexy a pour protagoniste Erika Di Centa); il y a la belle fille (Lyla Rocco, à l'époque femme d'Alberto Lupo) convoitée par le vampire, car elle est la réincarnation de sa bien-aimée d'autrefois; enfin, il y a l'échange ambigu des rôles entre le héros et son sosie monstrueux. Avec en plus, une vampire qui se promène dans le château toujours nue (Maria Giovannini), anticipant les films d'horreur érotiques suivants de Jean Rollin, et une bonne dose de sadisme.

Après avoir incarné le rôle du monstre dans le film de Polselli et le double personnage dans le film de Regnoli, Walter Brandi devint définitivement un héros positif dans *Massacre des vampires* de Roberto Mauri, pellicule qui termine le tryptique en 1962. Ce dernier film, probablement le plus raffiné des trois, présente quelques vampires parmi les plus ambiguës et sensuelles de l'horreur italienne. Extrêmement morbides les séquences où le monstre (Dieter Eppler) vampirise ses victimes, scènes qui explicitent ouvertement les connotations sexuelles de l'acte vampirique, jusqu'alors montré allusivement dans les films anglais de la Hammer.

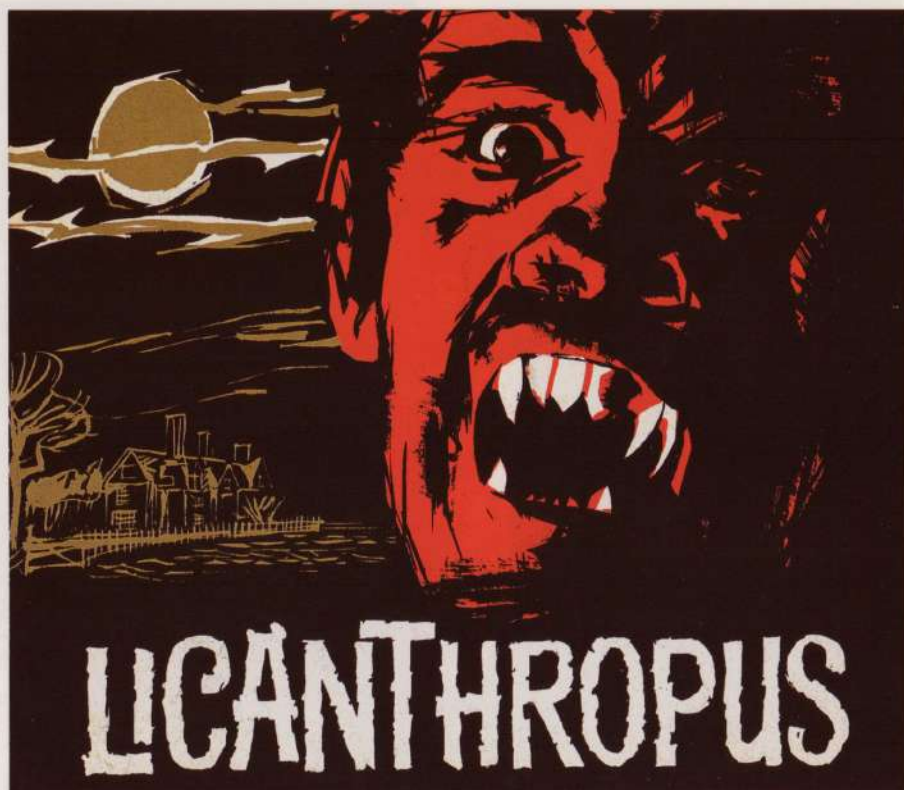
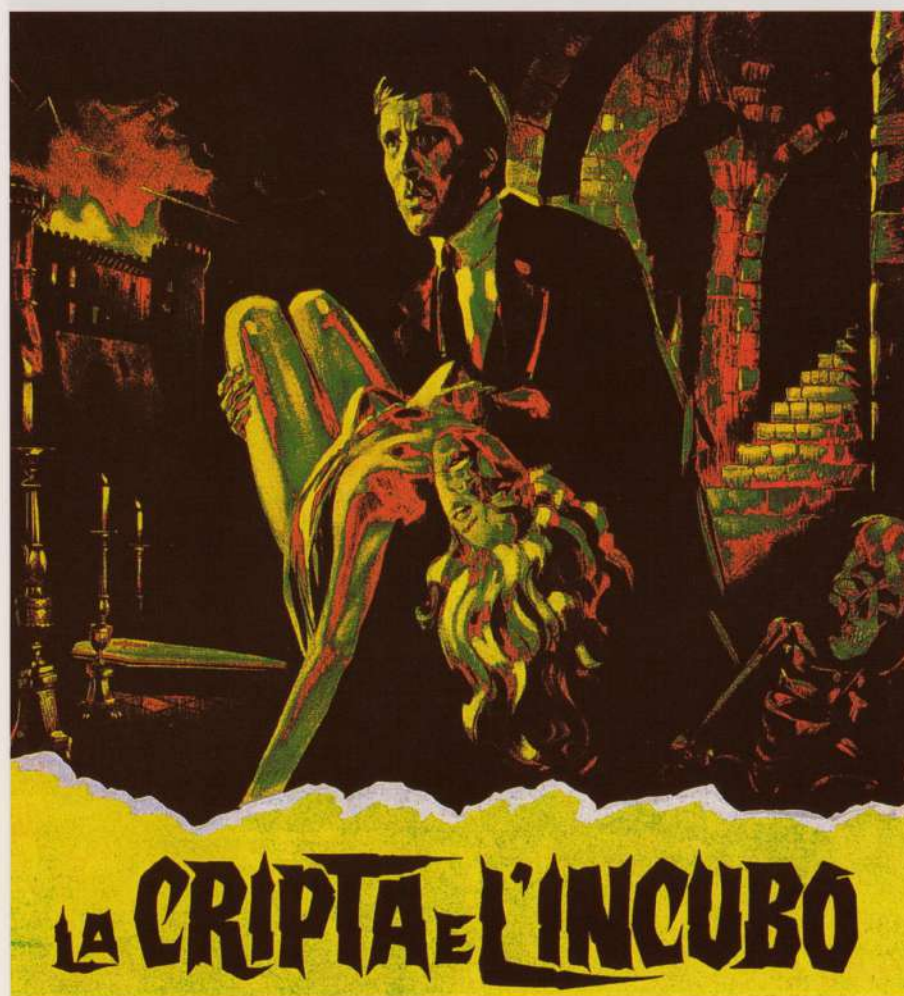
Il faut noter comment les films de cette trilogie, singulière et réussie, soient validement mis en valeur par une belle photographie en noir et blanc, et efficacement commentés par les musiques pompeuses d'Aldo Piga.

Lino Capolicchio as Stefano in *La casa dalle finestre che ridono* (1976) by Pupi Avati.

Art by Piero Iaia for *La donna del lago*, 1965.

Original catching artwork for the movie produced and released in 1961.

Le cas d'Antonio Boccacci est complètement isolé. Après avoir signé, avec le pseudonyme d'Anthony Kristye, ce petit chef-d'œuvre qui fut *Metempsyco* (*Le Manoir maudit*, 1963), il disparut complètement de la scène, au moins en tant que réalisateur. Et c'est dommage, car le film, injustement insulté par la critique de l'époque, a su, par la suite, conquérir la réputation d'un des classiques de l'horreur italien les plus sadiques et délirants. Photographié dans un noir et blanc contrasté, *Manoir maudit* commence par une prémisse absolument bizarre. Dans un château vit un être monstrueux qui s'amuse à torturer sadiquement toutes les femmes qui arrivent dans les parages, sans aucune raison apparente. Nous decouvrons ensuite que le monstre n'est autre que l'ex-majordome du château, difforme et défigure à cause des coups de bâton (sic!) qui lui ont été infligés par le mystérieux assassin de sa patronne. L'arrivée dans la région d'une jeune fille, la réincarnation inévitable de la dame défunte du château, fera précipiter les évènements.

Déjà, le début est d'anthologie du sado-érotisme au cinéma: deux jolies filles, rentrées par hasard dans le sombre manoir, sont capturées par le monstre qui, après les avoir conduites dans le souterrain et ligotées, les torture avec une satisfaction évidente, ricanant de façon lascive et grognant comme un fou. Ensuite, le film continue avec des personnages et des situations insolites et extrêmement audacieuses pour l'époque. Par exemple, la même protagoniste (interprétée par Annie Albert) est une nymphomane qui recherche continuellement des étreintes pour fuir les cauchemars qui la persécutent, dus à l'esprit de la femme réincarnée en elle. Enfin, toutes les séquences oniriques sont vraiment remarquables pour le sens du bizarre et l'atmosphère anorma-

Original psychedelic artwork for *La cripta e l'incubo* (1964) by Camillo Mastrocinque.

Flora Carosello as enchained Kathy in the monster's torture chamber, in *Metempsyco.*

le qui les envahissent.
Extrêmement singulier aussi le film d'horreur pseudo-intellectuel de Giuseppe Veggezzi *Sfida al diavolo* (Défi au diable), interprété par Christopher Lee. Le film, né comme un gothique métaphysique avec le titre de *Katarsis* en 1963, fut ensuite réélaboré, à cause des difficultes dues à sa distribution, avec l'adjonction d'un cadre de gangster et des numéros de night club interminables et démentiels, et fait sortir avec le nouveau titre en 1965. Réélaboration du *Faust* de Goethe, le film est involontairement amusant, justement à cause de ses trouvailles folles, à la limite du surréel, insérées dans une trame absolument inexistante.
Parmi les autres films d'épouvante interprétés par Christopher Lee en Italie, il faut rappeler la fable noire réussie ayant pour cadre la fin des guerres napoléoniennes *Il castello dei morti vivi* (Le château des morts-vivants, 1964), tournée par Herbert Wise (alias Luciano Ricci) avec la collaboration de l'anglais Michael Reeves. Entièrement filmé dans le merveilleux parc de Bomarzo, le film de Ricci est une œuvre stylisé, contenant de bonnes solutions visuelles dès le début: un jeune couple, occupé à flirter dans un bois, est agressé par un individu mystérieux, dont nous voyons seulement les mains monstrueuses s'emparer avidement de la fille. Le film continue avec les mésaventures d'un groupe de saltimbanques arrivés au château habité par le comte Draco (Christopher Lee), un embaumeur fou, et son domestique assassin. Les atmosphères sombrement oniriques du film qui, en un certain sens, rappellent *Le Visage* de Bergman sont très soignées.
Après avoir joué pour Mario Bava dans *Masque du démon*, Barbara Steele fut adoptée par de nombreux cinéastes de l'horror italien, jusqu'à devenir la véritable reine du genre. Et si les films de Freda et Margheriti furent les œuvres qui la valorisent le plus, c'est toutefois *Amants d'outre-tombe* (1965), injustement sous-estimé, qui eut le mérite d'avoir réussi à associer en une seule œuvre les caractéristiques de tous les personnages interprétés jusque là par Barbara Steele. Dans le film en question, signé par Mario Caiano avec le pseudonyme d'Allan Grünewald et réalisé dans un magnifique noir et blanc ouaté, la séduisante Barbara incarne deux personnages: l'héroïne belle et blonde, victime de complots obscurs, et la femme infidèle aux cheveux de jais, comme la *Ligeia* de Poe, tuée par le mari surprise en flagrant d'adultère, et ensuite revenue d'outre-tombe pour se venger. Commenté efficacement par une belle mélodie composée par Ennio Morricone au début de sa carrière croissante, le film réussit à synthétiser en soi pratiquement tous les thèmes portant du gothique italien. Outre le double personnage de Steele, voici le décor classique du château infesté, le mari-savant fou (un mielleux Paul Muller), la femme-vampire (la brune Helga Liné), qui reste jeune avec le sang humain, les tortures sadiques et érotiques, infligées à Steele par l'époux trahi, les fantômes vindicatifs. De sorte que *Amants d'outre-tombe* finit par acquérir une importance qui outrepasse la valeur même du film, jusqu'à devenir une somme incomparable de tout le genre.
Mais il ne faut pas oublier les autres pellicules interprétées par la magnetique Barbara. Par exemple *Un Ange pour Satan*, dirigé en 1966 par Camillo Mastrocinque, où encore une fois elle se dédouble entre l'héroïne au bon cœur et la méchante assassine.
C'est une œuvre dans laquelle le réalisateur (déjà auteur de la *Crypte du vampire*, une version intéressante du *Carmilla* de Le Fanu) réussit à créer une parfaite atmosphère fantastico-crépusculaire dans un scénario typiquement italien. Digne d'être remarquée est la séquence perverse où Steele, après s'être exhibée dans un strip-tease provocant devant l'idiot du village, s'amuse à le fouetter sadiquement.
Il ne faut pas oublier non plus *Il lago di Satana* (*La Sœur de Satan*, 1967), une production italienne dirigée par Michael Reeves, où l'on voit Steele les seins nus dans une étreinte ardente, avant de se transformer en une monstrueuse sorcière réincarnée.
Auprès de ces horror plus ouvertement fantastiques, il faut rappeler les atmosphères "malades", à mi-chemin entre le gothique et le polar, qui impregnent deux films peu célèbres mais réussis: *Libido* (1965) et *Il terzo occhio* (*Le Froid baiser de la mort*, 1966).
*Le Froid baiser de la mort*, dirigé par James Warren (alias Mino Guerrini), fut annoncé avec la phrase publicitaire: «Le public du monde entièr est bouleversé par le nouveau genre de spectacle policier-horror-sexy». En celui-ci, Franco Nero incarne un riche héritier, empailleur d'animaux pour son plaisir, lequel vit dans une villa du sud d'Italie avec le cadavre embaumé de sa fiancée (Erika Blanc), s'amusant à tuer des jeunes femmes, après s'être accouplé avec elles auprès du corps de sa bien-aimée. La même trame sera reprise efficacement, mais en version décidement plus splatter, par Joe d'Amato (alias Aristide Massaccesi) dans son *Buio Omega* (*Folie sanglante*, 1979), qui représente un des derniers gothiques italiens en absolu.
*Libido*, pas moins intéressant, fut dirigé par Vittorio Salerno et Ernesto Gastaldi, avec le pseudonyme unifié de Julian Berry Storff. L'histoire démarre comme une ghost-story morbide: un jeune (Giancarlo Giannini) va habiter avec sa femme dans le château de famille, où semble roder encore le fantôme de son père, un maniaque sexuel s'étant suicidé. Le film vire ensuite vers le policier, révélant un complot ourdi au détriment du protagoniste et réussit à créer une atmosphère malsaine vraiment obsedante, grâce aux nombreuses et troublantes exhibitions de la blonde Mara Maryl (épiée par le protagoniste, avec des expressions délirantes), s'alternant à des apparitions pseudo-spectrales macabres. Il faut noter comment le trauma infantile du protagoniste, réévoqué par les notes obsédantes d'un carillon rappelle curieusement certaines atmosphères de la *Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* de Buñuel.
Toujours entre le gothique et le policier se situent deux pellicules ayant en commun une distri-

Horror and bondage: spread-eagled Mara Maryl as Brigitte in *Libido* (1965).

bution italienne presque inexistante. La première, *La settima tomba* (1965), fut dirigée par Finney Cliff, alias Garibaldi Serra Caracciolo, et présente des scènes amusantes dans leur démence, soulignées par des dialogues et des récitations démentiels. Particulièrement représentative la séquence finale, où le fou du moment menace d'infecter avec le virus de la lèpre l'héroïne, dûment ligotée.

La deuxième, *Le Monstre de Venise* (1964), anticipe curieusement *Amsterdamned* (1988) de Dick Maas sur l'idée du serial-killer en tenue de chasseur sous-marin qui tue, entrant et sortant des canaux de la ville. Le metteur en scène Dino Tavella invente une figure de monstre extrêmement insolite, habillé en moine avec un masque de tête de mort, qui se prosterne devant ses victimes embaumées et religieusement conservées dans des étuis de cristal, alignés dans une crypte.

En ces années-là les thématiques sexy et horrifiques exercèrent aussi leur charme sur les auteurs importants du cinéma italien, mais qui abordèrent le genre de façon complètement personnelle, et presque toujours s'inspirant à des sources littéraires. Ainsi, si Elio Petri signera en 1968 sa version "intellectuelle" d'une ghost-story écrite par George Oliver Onions avec *Un Coin tranquille à la campagne*, Damiano Damiani avait déjà réalisé en 1966 un gothique fortement morbide au titre de *La strega in amore* (La sorcière en chaleur), inspiré au roman *Aura* de Carlos Fuentes. Imprégné d'une inquiétante atmosphère malsaine et situé dans un lugubre palais romain atemporel, le film est constellé de moments incroyablement fascinants. Elle est inoubliable la scène où Sarah Ferrati (la vieille sorcière Consuelo, capable de se dédoubler en la belle Aura/Rosanna Schiaffino) s'exhibe dans une danse mexicaine extravagante sous les yeux de Sergio (Richard Johnson). En outre, extrêmement érotique le strip-tease réciproque entre Aura et Sergio, exécuté avec l'aide de la bouche seulement. Défini injustement à l'époque «le niveau le plus bas du cinéma de Damiani», il est, au contraire, un des exemples les plus élégants du fantastique d'auteur.

Les allusions sexuelles, subtiles mais explicites, présentes dans tous ces films ne pouvaient qu'annoncer une véritable explosion d'érotisme pervers qui, grâce à une censure moins intransigeante, finit par marquer une grande partie des films d'horreur réalisés en Italie dans les années Soixante-dix. La nouvelle héroïne de ce tournant décisif du gothique vers un éros plus osé, fut la sensuelle Rosalba Neri qui, se transformant tantôt en une vampire saphique nue dans *Vierges de la pleine lune* — dirigé en 1973 par Luigi Batzella, alias Paolo Solvay — tantôt en une *Lady Frankenstein* charnelle et séduisante du film homonyme de Mel Welles de 1971, troubla beaucoup les sens des spectateurs de l'époque.

A cette époque la voie italienne de l'horreur suivit deux tendances différentes. D'un côté les réalisateurs comme Aristide Massaccesi (*La morte ha sorriso all'assassino*, 1973) et Sergio Garrone (*La mano che nutre la morte* et *Le amanti del mostro*, 1974) revitalisèrent les atmosphères gothiques, avec l'apport de nombreux nus integraux et des musiques crépusculaires suggestives, souvent exploitant l'apparence perverse de Klaus Kinski.

De l'autre, il ne faut pas oublier qui essaya avec succès d'expérimenter des milieux inédits, réussissant à créer des atmosphères morbides d'origine typiquement plus italienne. Parmi ceux-ci, il faut rappeler Francesco Barilli du très beau *Profumo della signora in nero* (Le parfum de la dame en noir, 1974), où Mimsy Farmer hallucinée se trouve au centre d'une histoire angoissant, ayant pour cadre une Rome nocturne terrifiante et peuplée de terribles sectes d'adeptes de Satan anthropophages. Barilli construit son film avec un style à mi-chemin entre Polanski et Bava et la colonne sonore romantique de Nicola Piovani contribue à la creation de l'atmosphère idéale.

Le résultat plus original fut celui obtenu par Pupi Avati dans son chef-d'œuvre gothique *Maison aux fenêtres qui rient* (1976), où il réussit magiquement à transformer la solaire Emilie-Romagne en un lieu épouvantable, habité par des peintres fous, s'adonnant à des rites incestueux macabres de goût nécrophile.

C'était peut-être cela le point d'arrivée inévitable d'une cinématographie, comme l'italienne, qui a nourri, depuis toujours, la passion irrésistible pour le bizarre et le terrifiant et qui a essayé, y réussissant souvent, de se créer, à l'intérieur du genre fantastique, sa propre niche.

Rik Battaglia (as David) and Barbara Steele (as Muriel) in *Amanti d'oltretomba* (1965).

**Top**: American press ad for *Il mulino delle donne di pietra* (1960) by Giorgio Ferroni (left); Wolfgang Preiss as Professor Wahl with Liana Orfei as Liselotte in a still from the same movie (right).
**Above**: French press ad for *Metempsyco* (1963) by Antonio Boccacci (left); Flora Carosello as Kathy in a still from the same movie (right).
**On page 146**: Italian "locandina" gallery of the Sixties: *Il mulino delle donne di pietra* (art by Symeoni), *L'ultima preda del vampiro* (unsigned), *Seddok, l'erede di Satana* (art by Rodolfo Gasparri), *Maciste contro il vampiro* (art by Symeoni), *La strage dei vampiri* (unsigned), and *Metempsyco* (unsigned).
**On page 147**: Italian "locandina" gallery of the Sixties: *La cripta e l'incubo* (art by Mario Piovano), *La settima tomba* (art by Mario Piovano), *Amanti d'oltretomba* (art by Rodolfo Gasparri), *Libido* (art by Renato Casaro), *La lama nel corpo* (art by Giuliano Nistri), and *Il lago di Satana* (unsigned).

**Top**: American press ad for *L'ultima preda del vampiro* (1960) by Piero Regnoli (left); stripping Erika Di Centa in a still from the same movie (right).
**Above**: Alberto Lupo (as Dr. Levyn) and Suzanne Loret (as stripper Jeannette) in a still from *Seddok, l'erede di Satana* (1960) by Anton Giulio Majano (left); French press ad for the same movie (right).
**On page 150**: Italian "locandina" gallery of the Seventies: *Il sesso del diavolo - Trittico* (art by Mos), *L'amante del demonio* (art by Aldo De Amicis), *Frankenstein '80* (unsigned), *La notte dei diavoli* (unsigned), *Terror! Il castello delle donne maledette* (art by Aller), and *La lupa mannara* (unsigned).
**On page 151**: Italian "locandina" gallery of the Seventies: *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* (art by Symeoni), *Le amanti del mostro* (art by Morini), *La mano che nutre la morte* (art by Morini), *La corta notte delle bambole di vetro* (art by Renato Casaro), *Il profumo della signora in nero* (unsigned), and *La casa dalle finestre che ridono* (art by Piero Iaia).

Produzione CHIARA FILMS INTERNAZIONALI presenta

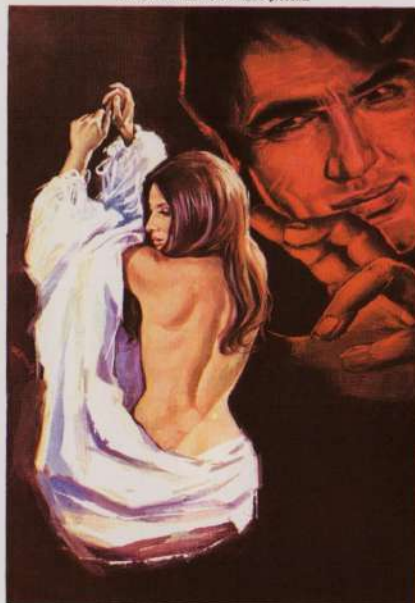
IL SESSO DEL DIAVOLO

TRITTICO

REGIA DI OSCAR BRAZZI

MUSICHE DEL MAESTRO STELVIO CIPRIANI - Ed. C.A.M.

EASTMANCOLOR - SUPERVISION

La NOVA INTERNATIONAL FILMS presenta

EDMUND PURDOM in

L'AMANTE DEL DEMONIO

con ROSALBA NERI · NANDO POGGI · CARLA MANCINI

e con la partecipazione straordinaria di ROBERT WOOD scritto e diretto da PAOLO LOMBARDO

COLORE DELLA TELECOLOR - WIDESCREEN

UNA PRODUZIONE M.G.D. FILM s.r.l.

FRANKENSTEIN '80

JOHN RICHARDSON

XIRO PAPAS · RENATO ROMANO

DALILA PARKER · ANNA ODESSA BOB FIZ · RENATA KASCE'

DADA GALLOTTI · MARISA TRAVERSI · ENRICO ROSSI FULVIO MINGOZZI

e con GORDON MITCHELL e con la partecipazione straordinaria di GIGI BONOS

MUSICHE di DANIELE PATUCCHI EDIZ. MUSICALI CAM REGIA di MARIO MANCINI

EASTMANCOLOR - TECHNICOLOR

Colore della S.P.E.S.

Una coproduzione FILMES CINEMATOGRAFICA - DUE EMME CINEMATOGRAFICA (Roma) COPERCINES (Madrid)

Realizzata da LUIGI MARIANI

ROSSANO BRAZZI · EDMUND PURDOM · KRISTA NOKER

SIMONE BLONDEL · XIRO PAPAS · ALAN COLLINS · GORDON MITCHEL · MICHAEL DUNN

regia di ROBERT OLIVER EASTMANCOLOR

ANNIK BOREL

LA LUPA MANNARA

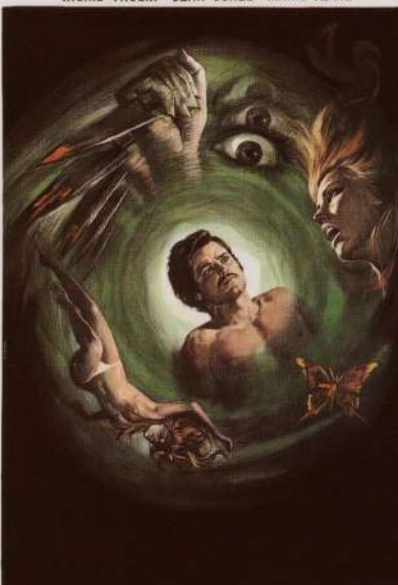
regia di RINO DI SILVESTRO

HOWARD ROSS · DAGMAR LASSANDER TINO CARRARO · ELIO ZAMUTO · OSVALDO RUGGIERI

FREDERICK STAFFORD DIEGO ALCHIMEDE DIALCHI FILM

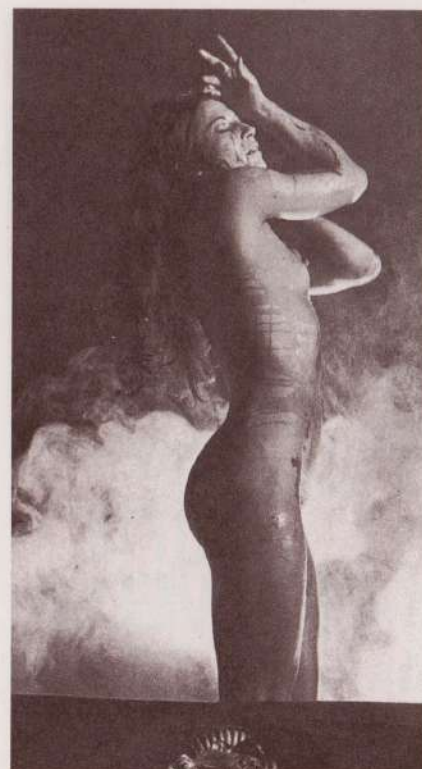
EASTMANCOLOR

LA NOTTE
CHE EVELYN
USCI'
DALLA TOMBA
CON ANTHONY STEFFEN · MARINA MALFATTI
ROD MURDOCK · GIACOMO ROSSI STUART
UMBERTO RAHO · ROBERTO MALDERA · JOAN C. DAVIES
E CON LA PARTECIPAZIONE DI ERIKA BLANC
UN FILM DI EMILIO P. MIRAGLIA
TECHNICOLOR
PRODOTTO DALLA PHOENIX CINEMATOGRAFICA, ROMA
Distribuzione CINERIZ

AMEDEO MELLONE Presenta Una Produzione CINE EQUIPE
KLAUS KINSKI in
LE AMANTI
DEL MOSTRO
Con KATIA CHRISTINE
MARZIA DAMON · Musica ELIO MAESTOSI · STEFANO LIBERATI
Dirette da STEFANO LIBERATI · Edizioni musicali C.A.M
Scritto e Diretto da SERGIO GARRONE · EASTMANCOLOR Colore della TELECOLOR

AMEDEO MELLONE Presenta Una Produzione CINE EQUIPE
KLAUS KINSKI in
LA MANO CHE
NUTRE LA MORTE
Con KATIA CHRISTINE
MARZIA DAMON · CARMEN SYLVIA · Musica ELIO MAESTOSI · STEFANO LIBERATI
Dirette da STEFANO LIBERATI · Edizioni musicali C.A.M · Scritto e Diretto da SERGIO GARRONE
EASTMANCOLOR Colore della TELECOLOR

INGRID THULIN · JEAN SOREL · MARIO ADORF
LA CORTA NOTTE DELLE
BAMBOLE DI VETRO
BARBARA BACH · FABIAN SOVAGOVIC JOSE QUAGLIO · PIERO VIDA
RELJA BASIC · DANIELE DUBLINO
ENNIO MORRICONE · ENZO DORIA · ALDO LADO
DORIA G. FILM s.r.l. · DUNHILL CIN. CA s.r.l.
JADRAN FILM · DIETER GEISSLER FILMPRODUKTION
TECHNICOLOR · TECHNISCOPE

MIMSY FARMER in
IL PROFUMO
DELLA SIGNORA
IN NERO
MAURIZIO BONUGLIA
MARIO SCACCIA
ORAZIO ORLANDO
FRANCESCO BARILLI

...oggi ho ritratto
quella svergognata
mentre crepava...
EURO INTERNATIONAL FILMS presenta
LINO CAPOLICCHIO
FRANCESCA MARCIANO
GIANNI CAVINA
LA CASA
DALLE FINESTRE CHE RIDONO
un film di PUPI AVATI
GIULIO PIZZIRANI · VANNA BUSONI · ANDREA MATTEUZZI · BOB TONELLI
PIETRO BRAMBILLA · FERDINANDO ORLANDI
GIANNI MINERVINI . ANTONIO AVATI · A.M.A. film s.r.l.

Naked Rosalba Neri as the bloody countess in *Il plenilunio delle vergini* (1973) by Paolo Solvay, alias Luigi Batzella (top); American poster of *Lady Frankenstein* (1971) by Mel Welles (above left) and Rosalba Neri as Tania Frankenstein in two stills from the same movie (above right).

*L'amante del demonio* (1972) by Paolo Lombardo— Rosalba Neri (as Helga), and Edmund Purdom (as Gunther) marking Teresa Pingitore (as Magda) in a sequence drawn from the "cineromanzo" published in *Cinesex* magazine.

# Filmography

LEGENDA / KEY / LEGENDE

D = regista; director; metteur en scène
P = produzione; production
S = soggetto; original story; histoire
SC = sceneggiatura; screenplay; scénario
PH = direttore della fotografia; director of photography; directeur de la photographie
SFX = effetti speciali; special effects; effets spéciaux
M = musica; original music; musique
C = cast
COL = colore; color; coleur
BW = bianco e nero; black and white; noir et blanc

## RICCARDO FREDA

**I vampiri** (ITA 1957)
(*The Devil's Commandment / Lust of the Vampire / Les Vampires*)
D/SC: Riccardo Freda; P: Titanus / Athena Cinematografica; S/Co-SC: Piero Regnoli, Rijk Sijöstrom; PH/SFX: Mario Bava; M: Roman Vlad; C: Gianna Maria Canale, Carlo D'Angelo, Dario Michaelis, Wandisa Guida, Angiolo Galassi, Renato Tontini, Charles Fawcett, Gisella Mancinotti, Miranda Campa, Antoine Belpêtré, Paul Muller, Riccardo Freda; BW; 81 min.

**Caltiki, il mostro immortale / Caltiki, le monstre immortel** (ITA/FRA 1959)
(*Caltiki, the Immortal Monster*)
D: Robert Hampton (R. Freda); P: Galatea Film / Climax Pictures; S: based on an Mexican popular legend; SC: Philip Just (Filippo Sanjust); PH: John Foam (Mario Bava); SFX: Marie Foam (Mario Bava); M: Roman Vlad; C: John Merivale, Didi Sullivan (Didi Perego), Gerard Herter, Daniela Rocca, Giacomo Rossi Stuart, Vittorio Andrée, Daniel Vargas (Daniele Pitani), Arthur Dominick (Arturo Dominici), Black Bernard (Nerio Bernardi), Rex Wood, Gay Pearl; BW; 76 min.
Notes: Uncredited co-director Mario Bava directed most of this film.

**I giganti della Tessaglia / Le Géant de Thessalie** (ITA/FRA 1960)
(*The Giants of Thessaly*)
D/SC: Riccardo Freda; P: Alexandra Produzioni Cinematografiche / Société Cinématographique Lyre; S/Co-SC: Giuseppe Masini, Mario Rossetti; PH: Vaclav Vich, Raffaele Masciocchi; SFX: Carlo Rambaldi; M: Carlo Rustichelli; C: Roland Carey, Ziva Rodan, Alberto Farnese, Luciano Marin, Cathia Caro, Alfredo Varelli, Gil Delamare, Nadine Duca, Maria Teresa Vianello, Nando Tamberlani, Alberto Sorrentino, Massimo Pianfiorini, Paolo Gozlino, Raf Baldassarre, Pietro Tordi, Massimo Girotti; COL; 95 min.

**Maciste all'inferno** (ITA 1962)
(*The Witch's Curse / Maciste in Hell / Maciste en enfer*)
D: Riccardo Freda; P: Panda Cinematografica; S: Eddy H. Given (Ennio De Concini); SC: Oreste Biancoli, Piero Pierotti; PH: Riccardo Pallottini; SFX: Serse Urbisaglia; M: Carlo Franci; C: Kirk Morris (Adriano Bellini), Hélène Chanel, Angelo Zanolli, Andrea Bosic, Donatella Mauro, Antonella Della Porta, Antonio Ciani, Remo De Angelis, Charles Fawcett, Gina Mascetti, John Karlsen, Puccio Ceccarelli, Evar (Evaristo) Maran, John Francis Lane, Vira Silenti; COL; 90 min.

**L'orribile segreto del dottor Hichcock** (ITA 1962)
(*The Horrible Dr. Hichcock / The Terrible Secret of Dr. Hichcock / The Terror of Dr. Hichcock / L'Effroyable secret du docteur Hichcock*)
D: Robert Hampton (R. Freda); P: Panda Cinematografica; S/SC: Julian Berry (Ernesto Gastaldi); PH: Donald Green (Raffaele Masciocchi); M: Roman Vlad; C: Barbara Steele, Robert Flemyng, Montgomery Glenn (Silvano Tranquilli), Teresa Fitzgerald (Maria Teresa Vianello), Harriet White; COL; 88 min.

**Lo spettro** (ITA 1963)
(*The Ghost / The Spectre / Le Spectre du professeur Hichcock*)
D/SC: Robert Hampton (R. Freda); P: Panda Cinematografica; S/Co-SC: Robert Davidson (Oreste Biancoli); PH: Donald Green (Raffaele Masciocchi); M: Frank Wallace (Franco Mannino); C: Barbara Steele, Peter Baldwin, Leonard G. Elliot (Elio Jotta), Harriet White, Reginald Price Anderson, Raoul H. Newman (Umberto Raho), Charles (Carlo) Kechler, Carol Bennett; COL; 93 min.

**A doppia faccia / Das Gesicht im Dunkeln** (ITA/GER 1969)
(*Double Face / Liz et Helen / Chaleurs et jouissance*)
D/SC: Robert Hampton (R. Freda); P: Colt Produzioni Cinematografiche / Mega Film / Rialto-Preben Philipse; S: Giovanbattista Mussetto, Lucio Fulci, Romano Migliorini; Co-SC: Paul Hengge; PH: Gabor Pogany; SFX: Eros Baciucchi; M: Joan Christian; C: Klaus Kinski, Annabella Incontrera, Sidney Chaplin, Kristiane Krüger, Margaret Lee, Günther Stoll, Gastone Pescucci, Barbara Nelli, Luciano Spadoni, Carlo Marcolini; COL; 88 min.
Notes: Both French versions have additional scenes not directed by Freda: *Liz et Helen* has sexy footage, *Chaleurs et jouissance* hard-core inserts!

**L'iguana dalla lingua di fuoco** (ITA/FRA/GER 1971)
(*The Iguana with a Tongue of Fire*)
D/SC: Willy Pareto (R. Freda); P: Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche / Les Films Corona / Terra Filmkunst; S: based on *A Room Without Door* by Richard Mann; Co-SC: Alessandro Continenza, Günther Ebert; PH: Silvano Ippoliti; M: Stelvio Cipriani; C: Luigi Pistilli, Dagmar Lassander, Anton Diffring, Dominique Boschero, Renato Romano, Arthur O'Sullivan, Werner Pochat, Sergio Doria, Ruth Durley, Valentina Cortese; COL; 98 min.

**Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea / Tragica ceremonia en villa Alexander** (ITA/SPA 1972)
(*Tragic Ceremony in Alexander Estate*)
D: Riccardo Freda; P: Tecisa / Produzioni Internazionali Associate; S/SC: Mario Bianchi, Leonardo Martin, José G. Maesso; PH: Francisco Fraile; M: Stelvio Cipriani; C: Camille Keaton, Luciana Paluzzi, Maximo Valverde, Luigi Pistilli, Giovanni Petrucci, Pepe Calvo, Irina Demick, Paul Muller, Tony Isbert, Beni Deus, Milo Quesada, Alejandro De Inciso, Elsa Zabala, Pablo Garcia, David Thompson; COL; 82 min.

**Murder obsession (Follia omicida)** (ITA/FRA 1980)
(*Unconscious / Fear / The Wailing / Murder Syndrome / Murderous Obsession*)
D/SC: Riccardo Freda; P: Dionisio Cinematografica / Nouvelle Cinevog; S/Co-SC: Antonio Corti, Fabio Piccioni; PH: Cristiano Pogany; M: Franco Mannino; C: Stefano Patrizi, Silvia Dionisio, Martine Brochard, Henri Garcin, Laura Gemser, John Richardson, Anita Strindberg; COL; 95 min.

## MARIO BAVA

**Ercole e la regina di Lidia / Hercule et la reine de Lydie** (ITA/FRA 1959)
(*Hercules Unchained*)
D/S/SC: Pietro Francisci; P: Lux Film / Galatea / Lux Compagnie Cinematographique de France; Co-SC: Ennio De Concini; PH/SFX: Mario Bava; M: Enzo Masetti; C: Steve Reeves, Sylva Koscina, Sylvia Lopez, Gabriele Antonini, Patrizia Della Rovere, Sergio Fantoni, Fulvia Franco, Carlo D'Angelo, Marisa Valenti, Mimmo Palmara, Elda Tattoli, Daniele Vargas (D. Pitani), Primo Carnera; COL; 110 min.
Notes: Uncredited co-director Mario Bava. Cameraman was Ubaldo Terzano, future cinematographer in several Bava's movies. In the previous *Le fatiche di Ercole* (1958), directed by Francisci too, Bava was responsible for the direction of several scenes.

**La maschera del demonio** (ITA 1960)
(*Black Sunday / Revenge of the Vampire / House of Fright / The Mask of Satan / Le Masque du démon*)
D/PH/SFX: Mario Bava; P: Jolly Film / Galatea; S/SC: Ennio De Concini, Marcello Coscia, based on *Vij* by Nikolaj Gogol; Co-SC: Mario Serandrei, M. Bava; M: Roberto Nicolosi; C: Barbara Steele, John Richardson, Andrea Checchi, Ivo Garrani, Arturo Dominici, Enrico Olivieri, Antonio Pierfederici, Tino Bianchi, Clara Bindi, Mario Passante; BW; 85 min.
Notes: US version has music composed by Les Baxter.

**Ercole al centro della terra** (ITA 1961)
(*Hercules in the Haunted World / Hercules at the Centre of the Earth / Hercule contre les vampires*)
D/SC/PH/SFX: Mario Bava; P: S.P.A. Cinematografica; S/Co-SC: Duccio Tessari, Alessandro Continenza, Franco Prosperi; M: Armando Trovajoli; C: Reg Park, Leonora Ruffo, Christopher Lee, Giorgio Ardisson, Franco Giacobini, Marisa Belli, Ida Galli, Mino Doro, Rosalba Neri, Ely Dracò, Aldo Pedinotti, Gaia Germani, Raf Baldassarre, Elisabetta Pavan, Claudia Marzulli, Grazia Collodi; COL; 91 min.

**La frusta e il corpo / Le Corps et le fouet** (ITA/FRA 1963)
(*What! / Night Is the Phantom / Son of Satan / The Whip and the Body / The Whip and the Flesh*)
D: John M. Old (M. Bava); P: Vox Film / Leone Film / Francinor P.I.P.; S/SC: Julian Berry (Ernesto Gastaldi), Robert Hugo (Ugo Guerra), Martin Hardy (Luciano Martino); PH: David Hamilton (Ubaldo Terzano); M: Jim Murphy (Carlo Rustichelli); C: Daliah Lavi, Christopher Lee, Tony Kendall (Luciano Stella), Isli Oberon (Ida Galli), Harriet White, Dean Hardow (Gustavo De Nardo), Alan Collins (Luciano Pigozzi), Jacques Herlin; COL; 88 min.

**La ragazza che sapeva troppo** (ITA 1963)
(*The Evil Eye / La Fille qui en savait trop*)
D/PH: Mario Bava; P: Galatea / Coronet; S/SC: Ennio De Concini, Eliana De Sabata, Sergio Corbucci (in collaboration with Mino Guerrini, Franco Prosperi, and M. Bava); M: Roberto Nicolosi; C: Leticia Roman, John Saxon, Valentina Cortese, Dante Di Paolo, Robert Buchanan, Gianni Di Benedetto, Jim Dolen, Lucia Modugno, Virginia Doro, Luigi Bonos, Chana Courbet; BW; 88 min.
Notes: Song *Furore*, composed by Adriano Celentano and Piero Vivarelli, is sung by A. Celentano.
US version has music composed by Les Baxter.

**I tre volti della paura / Les Trois visages de la peur** (ITA/FRA 1963)
(*Black Sabbath / The Three Faces of Fear / Black Christmas / The Three Faces of Terror*)
D: Mario Bava; P: Galatea / Emmepi Cinematografica / Société Cinématographique Lyre; SC: Marcello Fondato (in collaboration with Alberto Bevilacqua, M. Bava, and Ugo Guerra); PH: Ubaldo Terzano; M: Roberto Nicolosi; COL; 90 min.
ep. **Il telefono / Le Téléphone** (*The Telephone*); S:

based on a F.G. Snyder novel; C: Michèle Mercier, Lydia Alfonsi, Milo Quesada;
ep. **I wurdalak / Les Wurdalaks** (*The Wurdalak*); S: based on *La Famille du vourdalak* by Aleksèj Tolstoj; C: Boris Karloff, Suzy Andersen, Mark Damon, Glauco Onorato, Rika Dialina, Massimo Righi;
ep. **La goccia d'acqua / La Goutte d'eau** (*The Drop of Water*); S: based on *Ghosts Don't Kill* by P. Kettridge; C: Jacqueline Pierreux (J. Soussard), Milly Monti, Harriet White, Gustavo De Nardo.
Notes: 3-part movie narrated by Boris Karloff.
US version has music composed by Les Baxter.

**Sei donne per l'assassino / Six femmes pour l'assassin / Blutige Seide** (ITA/FRA/GER 1964)
(*Blood and Black Lace / Fashion House of Death / Six Women for the Murderer*)
D: Mario Bava; P: Emmepi Cinematografica / Productions Georges de Beauregard / Top Films / Monarchia Film; S/SC: Marcello Fondato (in collaboration with Mario Bava and Giuseppe Barilla); PH: Ubaldo Terzano; M: Carlo Rustichelli; C: Eva Bartok, Cameron Mitchell, Thomas Reiner, Ariana Gorini (Diana Korner), Mary Arden, Franco Ressel, Francesca Ungaro, Claude Dantes, Lea Kruger (L. Lander), Massimo Righi, Giuliano Raffaelli, Luciano Pigozzi, Dante Di Paolo, Harriet White, Enzo Cerusico, Nadia Anty, Heidi Stroh; COL; 86 min.

**Terrore nello spazio / Terror en el espacio** (ITA/SPA 1965)
(*Planet of the Vampires / Demon Planet / Planet of Blood / La Planète des vampires / Space mutants*)
D/SC/SFX: Mario Bava; P: Italian International Film / Castilla Cooperativa Cinematographica; S: based on *Una notte di 21 ore* by Renato Pestriniero; Co-SC: Callisto Cosulich, Alberto Bevilacqua, Antonio Roman, Rafael J. Salvia; PH: Antonio Rinaldi; M: Gino Marinuzzi Jr.; C: Barry Sullivan, Norma Bengell, Angel Aranda, Evi Marandi, Fernando Villeña, Stelio Candelli, Massimo Righi, Mario Morales, Franco Andrei, Ivan Rassimov, Rico Boido; COL; 88 min.
Notes: US version was shortened, re-written and supervised by Ib Melchior. Co-screenwriter was Louis M. Heyward, and the music was composed by Kendall Schmidt.

**Operazione paura** (ITA 1966)
(*Kill, Baby, Kill / Curse of the Living Dead / Operation Fear / Curse of the Dead / Opération peur*)
D/SC: Mario Bava; P: F.U.L. Film; S/Co-SC: Romano Migliorini, Roberto Natale; PH: Antonio Rinaldi; M: Carlo Rustichelli; C: Erika Blanc (Enrica Bianchi Colombatto), Giacomo Rossi Stuart, Fabienne Dali, Giovanna Galletti, Piero Lulli, Max Lawrence (Luciano Catenacci), Micaela Esdra, Mirella Pamphili, Giuseppe Addobbati, Franca Dominici, Giana Vivaldi (Giovanna Galletti), Valerio Valeri; COL; 83 min.

**Le spie vengono dal semifreddo / I due mafiosi dell'FBI / Il clan dei due mafiosi** (ITA 1966)
(Dr. Goldfoot and the Girl Bombs)
D: Mario Bava; P: Italian International Film; S: Fulvio Lucisano; SC: Castellano & Pipolo (Franco Castellano, Giuseppe Moccia); PH: Antonio Rinaldi; M: Lallo (Coriolano) Gori; C: Vincent Price, Fabian, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Antonelli, Movana (Moa) Tahi, George Wang, Francesco Mulé; COL; 100 min.
Notes: Song *Bang Bang Kissene*, composed by De Paulis, Castellano & Pipolo, is sung by Franco Franchi and Ciccio Ingrassia.
US version has the screenplay written by Louis M. Heyward and Robert Kaufman, and the music composed and played by Les Baxter, The Sloopys, The Mad Doctors, Terry Stafford, Paul and the Pack, The Candles, and Bobby Lile.

**Diabolik / Danger Diabolik** (ITA/FRA 1968)
(*Danger: Diabolik*)
D/SC/SFX: Mario Bava; P: Dino De Laurentiis Cinematografica / Marianne Production; S: Dino Maiuri, Adriano Baracco, based on the Italian comic strip created by Angela and Luciana Giussani; Co-SC: Dino Maiuri; PH: Antonio Rinaldi; M: Ennio Morricone; C: John Phillip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli, Adolfo Celi, Claudio Gora, Terry-Thomas, Eduard Febokelleng, Mario Donen, Caterina Boratto, Giulio Donnini, Annie Gorassini, Renzo Palmer, Andrea Bosic, Lucia Modugno; COL; 101 min.
Notes: Song *Deep down*, composed by Ennio Morricone and Nohra, is sung by Christy.

**Odissea**, quarto episodio: **Polifemo** (ITA/GER/YUG 1968)
(*L'Odyssée*, quatrième épisode: *Polyphème*)
D/SFX: Mario Bava; P: Dino De Laurentiis Cinematografica / RAI Radiotelevisione Italiana / ORTF / Bavaria Film / Jadran Film; S: based on *The Odyssey* by Homer; SC: Giampiero Bona, Vittorio Bonicelli, Fabio Carpi, Luciana Codignola, Mario Prosperi, Renzo Rosso; PH: Aldo Giordani; M: Carlo Rustichelli; C: Bekim Fehmiu, Samson Burke, Ivica Payer, Petar Buntic, Duje Novakovic, Sima Jagarinec, Marina Berti, Barbara Gregorini (B. Bach); COL; 45 min.
Notes: 7-chapter TV serial directed by Franco Rossi, Piero Schivazappa, and Mario Bava (4th episode), and transformed into a movie, *Le avventure di Ulisse* (105 min.), released in 1969.

**Il rosso segno della follia (Un'accetta per la luna di miele) / Una hacha para la luna de miel** (ITA/SPA 1970)
(*A Hatchet for the Honeymoon / Blood Brides / La Baie sanglante II*)
D/SC/PH: Mario Bava; P: Mercury Produzione Films / Pan Latina Films; S/Co-SC: Santiago Moncada; Co-SC: Mario Musy; Co-PH: Antonio Rinaldi (uncredited); M:Sante Romitelli; C: Stephen Forsyth, Laura Betti, Femi Benussi, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Dagmar Lassander, Jesus Puente, Pasquale Fortunato, Antonia Mas, Gérard Tichy, Veronica Llimera, Silvia Lailer, José Ignacio Avadal, Elina De Witt, Bruno Boschetti, Guido Barlocci; COL; 88 min.

**Cinque bambole per la luna d'agosto** (ITA 1970)
(*Five Dolls for an August Moon / Island of Terror / L'Ile de l'épouvante / Cinq filles dans une nuit chaude d'été*)
D: Mario Bava; P: Produzioni Atlas Cinematografica; S/SC: Mario Di Nardo; PH: Antonio Rinaldi; M: Piero Umiliani; C: William Berger, Ira Fürstenberg, Edwige Fenech, Hélène Ronée, Edith Meloni, Justine Gall (Edy Galleani), Howard Ross (Renato Rossini), Teodoro Corrà, Maurice Poli; COL; 87 min.

**Ecologia del delitto / Reazione a catena** (ITA 1971)
(*Twitch of the Death Nerve / Bloodbath / Bay of Blood / The Last House on the Left Part II / La Baie sanglante*)
D/SC/PH: Mario Bava; P: Nuova Linea Cinematografica; S: Dardano Sacchetti, Franco Barberi; Co-SC: Joseph McLee (Giuseppe Zaccariello), Filippo Ottoni, Sergio Canevari (uncredited), Francesco Vanorio (uncredited); Co-PH: Antonio Rinaldi (uncredited); SFX: Carlo Rambaldi; M: Stelvio Cipriani; C: Claudine Auger, Luigi Pistilli, Claudio Volonté, Chris Avram, Leopoldo Trieste, Laura Betti, Isa Miranda, Giovanni Nuvoletti, Brigitte Skay, Paola Rubens, Guido Boccaccini, Roberto Bonanni, Nicoletta Elmi, Ilker Inanoglu, Anna Maria Rosati; COL; 81 min.

**Gli orrori del castello di Norimberga** (ITA/GER 1972)
(*Baron Blood / Chamber of Tortures / The Torture Chamber of Baron Blood / The Thirst of Baron Blood / Baron vampire*)
D: Mario Bava; P: Euro International Films / Dieter Geissler; S/Co-SC: Vincent Forte (in collaboration with William A. Bairn, Willibald Eser, and M. Bava); PH: Antonio Rinaldi; SFX: Franco Tocci; M: Stelvio Cipriani; C: Joseph Cotten, Elke Sommer, Antonio Cantafora, Massimo Girotti, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Dieter Tressler, Humi (Umberto) Raho, Rolf Halvwich, Rada Rassimov, Nicoletta Elmi, Valeria Sabel, Gustavo De Nardo, Irio Fantini; COL; 92 min.
Notes: US version has music composed by Les Baxter.

**Lisa e il diavolo / Il diavolo e i morti / El diablo se lleva a los muertos / Der Teuflische** (ITA/SPA/GER 1972)
(*Lisa and the Devil / Lisa et le diable*)
D/SC: Mario Bava; P: Euro American Production / Tecisa Film / Roxy Film; S/Co-SC: Roberto Natale, Giorgio Maulini; PH: Cecilio Paniagua; SFX: Franco Tocci; M: Carlo Savina; C: Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alida Valli, Alessio Orano, Gabriele Tinti, Eduardo Fajardo, Cathy Leone, Franz von Treuberg, Espartaco Santoni; COL; 92 min.
Notes: Italian version was never released.

Michèle Mercier in *I tre volti della paura* (1963) by Mario Bava.

US version was produced by Alfred Leone and adapted by M. Bava and A. Leone.

**La casa dell'esorcismo** (ITA 1975)
(*The House of Exorcism / La Maison de l'exorcisme*)
D: Mickey Lion (Alfredo Leone, Mario Bava); P: Leone International Film; S/SC: M. Bava, Roberto Natale, Giorgio Maulini, Alfred Leone, Alberto Cittini; SFX: Franco Tocci; M: Carlo Savina; C: Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alida Valli, Alessio Orano, Gabriele Tinti, Eduardo Fajardo, Cathy Leone, Franz von Treuberg, Espartaco Santoni, Robert Alda, Carmen Silva; COL; 93 min.
Notes: "Mickey Lion" is credited as director on film copies, while Mario Bava's name appears on the movie posters.

**Shock - Transfert Suspense Hypnos** (ITA 1977)
(*Beyond the Door II / Shock - Les Démons de la nuit*)
D: Mario Bava (in collaboration with Lamberto Bava); P: Laser Film; S/SC: L. Bava, Francesco Barbieri, Paolo Brigenti, Dardano Sacchetti; PH: Alberto Spagnoli; M: I Libra; C: Daria Nicolodi, John Steiner, David Colin Jr., Ivan Rassimov, Nicola Salerno; COL; 95 min.

**La Venere d'Ille** (ITA 1978)
D: Mario Bava, Lamberto Bava; P: Pont Royal Film TV / RAI 2; S: based on *La Vénus d'Ille* by Prosper Mérimée; SC: L. Bava, Cesare Garboli; PH: Nino Celeste; M: Ubaldo Continiello; C: Daria Nicolodi, Fausto Di Bella, Mario Maranzana, Marc Porel, Adriana Innocenti, Diana De Curtis, Francesco Di Federico; COL; 60 min.
Notes: TV movie from the series *I giochi del diavolo - Storie fantastiche dell'Ottocento*, televised only in Italy in May 1981.

## ANTONIO MARGHERITI

**Danza macabra** (ITA 1964)
(*Castle of Blood / Castle of Terror / Danse macabre*)
D: Anthony Dawson (A. Margheriti); P: Vulsinia Films; S/SC: Jean Grimaud (Gianni Grimaldi), Gordon Wilson Jr. (Bruno Corbucci); PH: Richard Kramer (Riccardo Pallottini); SFX: Anthony Matthews (A. Margheriti); M: Riz Ortolani; C: Barbara Steele, Georges Rivière, Margaret Robsham, Sylvia Sorent (S. Sorrente), Henry Kruger (Umberto Raho), Montgomery Glenn (Silvano Tranquilli), Raoul H. Newman (Arturo Dominici), Phil Karlson (Giovanni Cianfriglia), Ben Steffen (Benito Stefanelli); BW; 87 min.
Notes: Film begun by director Sergio Corbucci.

**La vergine di Norimberga / Das Schloss des Grauens** (ITA 1964)
(*Horror Castle / Terror Castle / La Vierge de Nuremberg*)
D/SC/SFX: Anthony Dawson (A. Margheriti); P: Atlantica Cinematografica; S: based on *La vergine di Norimberga* by Frank Bogart; Co-SC: Edmond T. Greville, Gastad Green (Ernesto Gastaldi); PH: Richard Palton (Riccardo Pallottini); M: Riz Ortolani; C: Rossana Podestà, Georges Rivière, Christopher Lee, Jim Dolen, Anny Delli Uberti, Leonardo Severini, Luciana Milone, Mirko Valentin, Patrick Walton, Lucille Saint-Simon, Carole Windsor; COL; 83 min.

**Ursus, il terrore dei Kirghisi** (ITA 1964)
(*Hercules, Prisoner of Evil / La Terreur des Kirghiz / La Vie érotique d'Ursus*)
D/SFX: Anthony M. Dawson (A. Margheriti); P: Adelphia Cinematografica / Società Ambrosiana Cinematografica; S/SC: uncredited; PH: Gabor Pogany; M: Franco Trinacria; C: Reg Park, Ettore Manni, Mireille Granelli, Furio Meniconi, Maria Teresa Orsini, Lilly Mantovani, Nino Fuscagni; COL; 90 min.
Notes: Uncredited co-director Ruggero Deodato directed most of this film.
French version *La Vie érotique d'Ursus* has additional sexy footage not directed by Margheriti.

**I lunghi capelli della morte** (ITA 1965)
(*The Long Hair of Death / La Sorcière sanglante*)
D: Anthony Dawson (A. Margheriti); P: Cinegai; S: Julian Berry (Ernesto Gastaldi); SC: Robert Bohr (Tonino Valeri); PH: Richard Thierry (Riccardo Pallottini); M: Evirust (Carlo Rustichelli); C: Barbara Steele, George (Giorgio) Ardisson, Halina Zalewska, Robert Rains (Umberto Raho), Jean Rafferty (Giuliano Raffaelli), Laureen Nuyen (Laura Nucci), John Carey (Nello Pazzafini), Jeffrey Darcey; BW; 95 min.

**Io ti amo** (ITA 1968)
D/S/SC: Antonio Margheriti; P: Genesio Cinematografica; Co-SC: Renato Polselli, Italo Fasan; PH: Riccardo Pallottini; M: Carlo Savina; C: Alberto Lupo, Dalida, Sheyla Rosin, Marisa Quattrini, Gioia Desideri, Salvatore Campochiaro, Mirella Pamphili, Ivan G. Scratuglia, Wanda Capodaglio; COL; 95 min.

**Joko, invoca Dio... e muori!** (ITA 1968)
(*Vengeance / Avec Django, la mort est là!*)
D/SC: Anthony Dawson (A. Margheriti); P: Super International Pictures; S/Co-SC: Renato Savino; PH: Riccardo Pallottini; M: Carlo Savina; C: Richard Harrison, Claudio Camaso (Volonté), Sheyla Rosin, Werner Pochat, Paolo Gozlino, Pedro Sanchez (Ignazio Spalla), Lucio De Santis, Goffredo Unger, Mariangela Giordano, Aldo De Carellis, Alan Collins (Luciano Pigozzi); COL; 99 min.

**Nude... si muore** (ITA 1968)
(*The Young, the Evil, and the Savage / Schoolgirl Killer / Le Sadique de la 13ème heure*)
D/SC: Anthony Dawson (A. Margheriti); P: B.G.A. / Super International Pictures; S: Giovanni Simonelli; Co-SC: Franco Bottari; PH: Fausto Zuccoli; M: Carlo Savina; C: Eleonora Brown, Selly Smith, Patrizia Valturri, Lorenza Guerrieri, Malisa Longo, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Franco De Rosa, Ester Masing, Gianni Di Benedetto, Valentino Macchi, Vivienne Stapleton, Ludmila Lvova, Mark Damon, Michael Rennie; COL; 98 min.
Note: Song *Nightmare*, composed by Carlo Savina and Don Powell, is sung by Rose Brennan.

**The Unnaturals - Contronatura / Schreie in der Nacht** (ITA/GER 1969)
D: Anthony M. Dawson (A. Margheriti); P: Edo Cinematografica / Super International Pictures / C.C.C. Filmkunst; S/SC: A. Margheriti; PH: Riccardo Pallottini; M: Carlo Savina; C: Joachim Fuchsberger, Marianne Koch, Dominique Boschero, Claudio Camaso (C. Volonté), Alan Collins (Luciano Pigozzi), Giuliano Raffaelli, Marianne Leibl, Marco Morelli, Helga Anders; COL; 91 min.

**E Dio disse a Caino... / Satan der Rache** (ITA/GER 1970)
(*And God Said to Cain / ...Et le vent apporta la violence! / Un Homme, un cheval, un fusil*)
D: Anthony Dawson (A. Margheriti); P: D.C. 7 / Peter Carsten; S/SC: Giovanni Addessi; Co-SC: A. Margheriti; PH: Luciano Trasatti, Riccardo Pallottini; SFX: Cataldo Galiano; M: Carlo Savina; C: Klaus Kinski, Peter Carsten, Antonio Cantafora, Marcella Michelangeli, Lee Burton (Guido Lollobrigida), Alan Collins (Luciano Pigozzi), Maria Luisa Sala, Luciano Raffaelli, Lucio De Santis; COL; 98 min.

**Nella stretta morsa del ragno / Dracula im Schloss des Schreckens / Les Fantômes de Hurlevent / Edgar Poe chez les morts-vivants** (ITA/GER/FRA 1971)
(*Web of the Spider / In the Grip of the Spider*)
D: Anthony M. Dawson (A. Margheriti); P: D.C.7 Produzione Film / Terra Filmkunst / Paris-Cannes Productions; S/SC: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi (in collaboration with A. Margheriti and Giovanni Addessi); PH: Guglielmo Mancori, Sandro Mancori; SFX: Cataldo Galiano; M: Riz Ortolani; C: Anthony Franciosa, Michèle Mercier, Peter Carsten, Silvano Tranquilli, Karin Field, Raf Baldassarre, Klaus Kinski, Irina Maleeva, Enrico Ostermann, Marco Bonetti, Carla Mancini; COL; 105 min.

**La morte negli occhi del gatto / Sieben tote in den Augen der Katze / Les Diablesses** (ITA/GER/FRA 1973)
(*Seven Dead in the Cat's Eyes*)
D/SC: Anthony M. Dawson (A. Margheriti); P: Starkiss / Falcon International Film / Roxy Film / Capitol Productions; S: based on a Peter Bryan novel; Co-SC: Giovanni Simonelli; PH: Carlo Carlini; M: Riz Ortolani; C: Jane Birkin, Serge Gainsbourg, Anton Diffring, Venantino Venantini, Françoise Christophe, Hiram Keller, Dana Ghia, Luciano Pigozzi, Doris Kunstmann, Georg Conrad, Bianca Doria; COL; 96 min.

**Il mostro è in tavola... barone Frankenstein / Chair pour Frankenstein** (ITA/FRA 1974)
(*Andy Warhol's Frankenstein / Flesh for Frankenstein*)
D: Anthony M. Dawson (A. Margheriti), Paul Morrissey; P: Compagnia Cinematografica Champion; S/SC: P. Morrissey, freely based on the character created by Mary Shelley; Co-SC: Tonino Guerra; PH: Luigi Kuveiller; SFX: Carlo Rambaldi; M: Claudio Gizzi; C: Joe Dallesandro, Monique van Vooren, Udo Kier, Arno Juerging, Dalila Di Lazzaro, Aleksic Miomir, Nicoletta Elmi, Carla Mancini, Fiorella Masselli, Imelde Marani, Rosita Torosh, Liù Bosisio, Carla Mancini, Sdrjan Zelenovic, Cristina Gaioni; COL; 95 min.
Notes: Produced in 3-D.

**Dracula vuole vivere: cerca sangue di vergine! / Dracula cerca sangue di vergine e... morì di sete!!! / Du sang pour Dracula** (ITA/FRA 1974)
(*Andy Warhol's Dracula / Blood for Dracula / Young Dracula*)
D: Anthony M. Dawson (A. Margheriti), Paul Morrissey; P: Compagnia Cinematografica Champion; S/SC: P. Morrissey, freely based on the character created by Bram Stoker; PH: Luigi Kuveiller; SFX: Carlo Rambaldi; M: Claudio Gizzi; C: Joe Dallesandro, Udo Kier, Arno Juerging, Vittorio De Sica, Maxime McKendry, Milena Vukotic, Dominique Darel, Stefania Casini, Silvia Dionisio, Anna Alexeievna, Gil Cagnie, Eleonora Zani, Roman Polanski; COL; 103 min.

## MASSIMO PUPILLO

**Cinque tombe per un medium** (ITA 1965)
(*Terror Creatures from the Grave / Cemetery of the Living Dead / The Tombs of Horror / Five Graves for a Medium / Coffin of Terror / Le Cimetière pour morts-vivants*)
D: Ralph Zucker (M. Pupillo); P: M.B.S. Cinematografica / G.I.A. Cinematografica (in collaboration with International Entertainment); S/SC: Roberto Natale, Romano Migliorini; PH: Charles Brown (Carlo Di Palma); M: Aldo Piga; C: Barbara Steele, Walter Brandi (W. Bigari), Marilyn Mitchell (Mirella Maravidi), Alfred Rice (Alfredo Rizzo), Richard Garrett (Riccardo Garrone), Alan Collins (Luciano Pigozzi), Tilde Till, Edward Bell (Ennio Balbo); BW; 87 min.
Notes: Released in the U.S.A. as a double feature together with *Bloody Pit of Horror* with the following words:«Two bone-chilling shockers of unbearable horror!»

**Il Boia Scarlatto / The Bloody Pit of Horror / The Crimson Executioner / The Red Hangman / The Scarlet Hangman / A Tale of Torture** (ITA/USA 1966)
(*Vierges pour le bourreau / Le Bourreau Ecarlate*)
D: Max Hunter (M. Pupillo); P: M.B.S. Cinematografica / International Entertainment; S/SC: Robert Christmas (Roberto Natale), Robert McLorin (Romano Migliorini); PH: John Collins (Luciano Trasatti); SFX: Massimo Pupillo, Carlo Rambaldi (both uncredited); M: Gino Peguri; C: Mickey Hargitay, Walter Brandt (W. Bigari), Louise Barret (Luisa Baratto), Ralph Zucker, Rita Klein, Alfred Rice (Alfredo Rizzo), Barbara Nelli, Moa Tahi, Femi Martin (Eufemia Benussi), Nik Angel (Nando Angelini), Albert Gordon, John Turner (Gino Turini), Robert Messenger (Roberto Messina); COL; 85 min.
Notes: Re-released in Italy in 1972 with the new incredible title *Io... il Marchese de Sade ne Il Boia Scarlatto*.

**La vendetta di Lady Morgan** (ITA 1966)
D: Max Hunter (M. Pupillo); P: Morgan Film; S: Edward Duncan; SC: Jean Grimaud (Gianni Grimaldi); PH: Dan Troy (Oberdan Trojani); M: Peter O'Milian (Piero Umiliani); C: Gordon Mitchell (Chuck Pendleton), Erika Blanc, Paul Muller, Barbara Nelli, Michael Forain, Carlo Kechler, Edith McGovern; BW; 88 min.

## RENATO POLSELLI

**L'amante del vampiro** (ITA 1960)
(*The Vampire and the Ballerina / La Maîtresse du vampire*)
D/SC: Renato Polselli; P: Consorzio Italiano Films; S/Co-SC: Giuseppe Pellegrini, Ernesto Gastaldi; PH: Angelo Baistrocchi; M: Aldo Piga; C: Hélène Remy, Tina Gloriani, Maria Luisa Rolando, Walter Brandi (W. Bigari), Isarco Ravaioli, John Turner (Gino Turini), Ugo Gragnani, Brigitte Castor, Lut Marik, Ombretta Ostenda, Baya Sanni, Marisa Quattrini; BW; 83 min.

**Il mostro dell'Opera** (ITA 1961-1964)
(*The Vampire of the Opera / L'Orgie des vampires*)
D/S/SC: Renato Polselli; P: Nord Industrial Film; Co-S/Co-SC: Ernesto Gastaldi; Co-SC: Giuseppe Pellegrini; PH: Ugo Brunelli; M: Aldo Piga; C: John McDouglas (Giuseppe Addobbati), Albert Archett (Alberto Archetti), Vittoria Prada, Mark Marian (Marco Mariani), Barbara Howard, Carla Cavalli, Boris Notarenko (Aldo Nicodemi), Jody Excell, Milena Vukotic, Gaby Blanc, George Arms, Romy von Simon, Erich Schombrumer, Christine Martin, Maureen Verrich, Olga Jala; BW; 80 min.

**La verità secondo Satana** (ITA 1970-1972)
D: Ralph Brown (R. Polselli); P: G.R.P. Cinematografica; S/SC: R. Polselli; PH: Ugo Brunelli; M: Gianfranco Di Stefano; C: Rita Calderoni, Isarco Ravaioli, Marie-Paule Bastin, Sergio Ammirata, Gino Donato, Antonio Zambito, Stefano Oppedisano, Marcello Bonini Olas, Liberata Trivelloni; COL; 90 min.

**Delirio caldo** (ITA 1972)
(*Delirium / Au-delà du désir*)
D/S/SC: Ralph Brown (R. Polselli); P: G.R.P. Cinematografica; PH: Ugo Brunelli; M: Gianfranco Reverberi; C: Mickey Hargitay, Rita Calderoni, Tano Cimarosa, Krista Barrymore, William Darni, Katia Cardinali, Stefano Oppedisano, Steffy Stefen, Carmen Young; COL; 82 min.

**Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento** (ITA 1973)
(*The Reincarnation of Isabel / The Ghastly Orgies of Count Dracula / Black Magic Rites: Reincarnations*)
D: Ralph Brown (R. Polselli); P: G.R.P. Cinematografica / Primula Cinematografica; S/SC: R. Polselli; PH: Ugo Brunelli; M: Gianfranco Reverberi, Romolo Forlai; C: Mickey Hargitay, Rita Calderoni, Raoul Traucher, Krista Barrymore, Max Dorian, Consolata Moschera, Marcello Bonini, William Darn, Katia Cardinali, Cristina Perrier; COL; 100 min.

**Mania** (ITA 1974)
D: Ralph Brown (R. Polselli); P: G.R.P. Cinematografica; S/SC: R. Polselli; PH: Ugo Brunelli; M: Umberto Cannoni; C: Brad Euston, Ivana Giordan, Isarco Ravaioli, Mirella Rossi, Eva Spadaro; COL; 85 min.

**Casa dell'amore: la polizia interviene** (ITA 1978)
D: Ralph Brown (R. Polselli); P: Simma Cinematografica; S/SC: Bruno Vani; PH: Saverio Diamanti; M: Giorgio Farina; C: Mirella Rossi, Jolanda Mascitti, Tony Matera, Katia Cardinali, Matilde Antonelli, Gianni Pesola, Nicola Morelli, Cesare Nizzica, Elsio Mancuso, Zaira Zoccheddu; COL; 88 min.
Notes: Satanic ritual footage was previously directed by producer Bruno Vani for his never-released film *Una vergine per Satana*.

## MISCELLANY

**Fantasmi e ladri** (ITA 1959)
D: Giorgio Simonelli; P: Jonia Film; S/SC: Vittorio Metz, Roberto Gianviti; PH: Sergio Pesce; M: Carlo Rustichelli; C: Tina Pica, Susanna Canales, Pietro De Vico, Ugo Tognazzi, Mario Riva, Alberto Talegalli, Raffaele Pisu; BW; 100 min.

**Tempi duri per i vampiri** (ITA 1959)
(*Uncle Was a Vampire / Les Temps sont durs pour les vampires*)
D: Steno (Stefano Vanzina); P: Maxima Film / Mountflour Films / Cei Incom; S/SC: Edoardo Anton, Marcello Fondato, Sandro Continenza, Dino Verde, Stefano Vanzina, Renato Rascel; PH: Marco Scarpelli; M: Armando Trovajoli, R. Rascel; C: Renato Rascel, Christopher Lee, Sylva Koscina, Lia Zoppelli, Kay Fischer, Franco Scandurra, Carl Very, Antje Ceerk, Federico Collino, Suzanne Loret; COL; 90 min.
Note: Song *Dracula cha cha cha*, composed by Renato Rascel and Bruno Martino, is sung by B. Martino.

**... Et mourir de plaisir / Il sangue e la rosa** (FRA/ITA 1960)

Barbara Steele and Georges Rivière in *Danza macabra* (1964) by Antonio Margheriti.

Italian "fotobusta" with an illustration by Enrico De Seta, 1964.

Italian poster by Serafini, 1960.

(*Blood and Roses*)
D/SC: Roger Vadim; P: Films E.G.E. / Documento Film; S: Claude Martin, Claude Brule, based on *Carmilla* by Joseph Sheridan Le Fanu; Co-SC: Roger Vailland; PH: Claude Renoir; M:Jean Prodromides; C: Mel Ferrer, Elsa Martinelli, Annette Vadim (A. Stroyberg), Alberto Bonucci, Jacques-René Chauffard, Gaby Farinon, Serge Marquand; COL; 87 min.

**Il mio amico Jekyll** (ITA 1960)
(*My Pal Dr. Jekyll*)
D/S/SC: Marino Girolami; P: M.G. Cinematografica; Co-S/Co-SC: Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi, Carlo Veo; PH: Luciano Trasatti; M: Alessandro Derewitsky; C: Ugo Tognazzi, Abbe Lane, Hélène Chanel, Carlo Croccolo, Raimondo Vianello, Linda Sini, Luigi Pavese, Anna Campori, Tina Gloriani, Dori Dorika, Mimmo Poli, Arturo Bragaglia; BW; 100 min.

**Il mulino delle donne di pietra / Le Moulin des supplices** (ITA/FRA 1960)
(*Mill of the Stone Women / Horror of the Stone Women / Mill of the Stone Maidens / Drops of Blood*)
D/S/SC: Giorgio Ferroni; P: Wanguard Film / Faro Film / Explorer Film '58 / C.F.C.; Co-S/Co-SC: Remigio Del Grosso, based on *I racconti fiamminghi* by Pieter van Veigen; Co-SC: Ugo Liberatore, Giorgio Stegani; PH: Pier Ludovico Pavoni; M: Carlo Innocenzi; C: Pierre Brice, Scilla Gabel, Wolfgang Preiss, Dany Carrel, Liana Orfei, Marco Guglielmi, Olga Solbelli, Herbert Boehm; COL; 100 min.

**Seddok, l'erede di Satana** (ITA 1960)
(*Atom Age Vampire / Le Monstre au masque*)
D/SC: Anton Giulio Majano; P: Lyon's Film; S: Piero Monviso; Co-SC: Gino De Sanctis, Alberto Bevilacqua; PH: Aldo Giordani; SFX: Ugo Amadoro; M: Armando Trovajoli; C: Alberto Lupo, Suzanne Loret, Sergio Fantoni, Franca Parisi Strahl, Andrea Scotti, Ivo Garrani, Roberto Bertea, Glamor Mora; BW; 97 min.

**Teseo contro il Minotauro** (ITA 1960)
(*The Minotaur / Warlord of Crete*)
D: Silvio Amadio; P: Agliani-Mordini Produzioni Cinematografiche / Illiria Film; S/SC: Giampaolo Callegari, Sandro Continenza; PH: Aldo Giordani; M: Carlo Rustichelli; C: Bob Mathias, Rosanna Schiaffino, Alberto Lupo, Rik Battaglia, Elena Zareschi, Nerio Bernardi, Suzanne Loret, Paul Muller; COL; 92 min.

**Ti aspetterò all'inferno** (ITA 1960)
D/SC: Piero Regnoli; P: Verdestella Film; S: based on *Ti aspetterò all'inferno* by Dean Craig (P. Regnoli); Co-SC: Arpad De Riso, Dario Ferra; PH: Luciano Trasatti; M: Giuseppe Piccillo; C: Eva Bartok, John Drew Barrymore, Massimo Serato, Tonino Pierfederici, Renato Chiantoni, Moira Orfei, Nino Vingelli, Mario Passante, Barbara Francia; BW; 92 min.

**L'ultima preda del vampiro** (ITA 1960)
(*The Playgirls and the Vampire / Curse of the Vampire / Des filles pour un vampire / Désirs de vampire*)
D/SC: Piero Regnoli; P: Nord Film Italiana; S/PH: Aldo Greci; M: Aldo Piga; C: Lyla Rocco, Walter Brandi (W. Bigari), Maria Giovannini, Alfredo Rizzo, Tilde Damiani, Corinne Fontaine, Antonio Nicos, Erika Di Centa, Marisa Quattrini; BW; 83 min.

**L'ultimo zar (Rasputin) / Les Nuits de Raspoutine** (ITA/FRA 1960)
(*Night of Rasputin / The Night They Killed Rasputin*)
D/S/SC: Pierre Chenal; P: Vanguard Film / Faro Film / Rialto Film / Explorer Film / Cino Del Duca; Co-S/Co-SC: André Tabet; PH: Adalberto Albertini; M: Angelo Francesco Lavagnino; C: Edmund Purdom, Gianna Maria Canale, John Drew Barrymore, Giulia Rubini, Nerio Bernardi, Livio Lorenzon, Yvette Lebon; COL; 90 min.

**Fantasmi a Roma** (ITA 1961)
(*Phantom Lovers / Les Joieux fantômes*)
D/S/SC: Antonio Pietrangeli; P: Lux Film / Vides Cinematograafica / Galatea; Co-S/Co-SC: Ennio Flaiano, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Sergio Amidei; PH: Giuseppe Rotunno; SFX: Franco Corridoni; M: Nino Rota; C: Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Sandra Milo, Tino Buazzelli, Eduardo De Filippo, Belinda Lee, Claudio Gora, Ida Galli, Franca Marzi, Lilla Brignone; COL; 100 min.

**Lycanthropus** (ITA 1961)
(*Werewolf in a Girls' Dormitory / Le Monstre aux filles*)
D: Richard Benson (Paolo Heusch); P: Royal Film; S/SC: Julian Berry (Ernesto Gastaldi); PH: George Patrick; M: Francis Berman (Armando Trovajoli); C:

Italian poster by Symeoni, 1960.

Italian "fotobusta" with an illustration by Enrico De Seta, 1959.

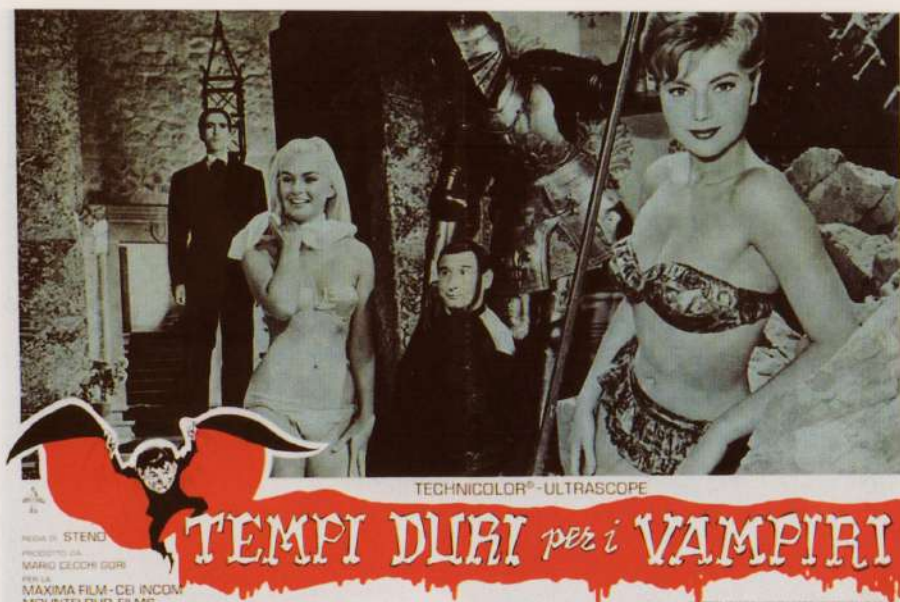
Barbara Lass, Carl Schell, Maurice Marsac, Curt Lowens, Maureen O'Connor, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Anni Steinert, Mary McNeeran, Grace Neame, Joseph Mercer, Anne-Marie Avis, Herbert Diamonds, Mary Dolbeck, Lauren Scott, Elizabeth Patrick, Patricia Meeker, Lucy Derleth; BW; 90 min.
Notes: This film was reworked by Magnus & Bunker for *Omicidio al riformatorio*, no. 5 of their *Kriminal* comic strip series.

**Maciste contro il vampiro** (ITA 1961)
(*Goliath and the Vampires / Hercule contre les vampires*)
D: Giacomo Gentilomo, Sergio Corbucci; P: Società Ambrosiana Cinematografica; S/SC: S. Corbucci, Duccio Tessari; PH: Alvaro Mancori; M: Angelo Francesco Lavagnino; C: Gordon Scott, Gianna Maria Canale, Jacques Sernas, Leonora Ruffo, Annabella Incontrera, Rocco Vitolazzi, Mario Feliciani; COL; 97 min.

**Psycosissimo** (ITA 1961)
(*C'est parti mon kiki*)
D/S/SC: Steno (Stefano Vanzina); P: Flora Film / Variety Film; Co-S/Co-SC: Vittorio Metz, Roberto Gianviti; PH: Clemente Santoni; M: Carlo Rustichelli; C: Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Edy Vessel, Monique Just, Franca Marzi, Spiros Focas, Francesco Mulé, Leonardo Severini, Nerio Bernardi, Renato Montalbano, Tony Ucci; BW; 95 min.

**La ragazza sotto il lenzuolo** (ITA 1961)
D: Marino Girolami; P: M.G. Cinematografica; S/SC: (Franco) Castellano, Pipolo (Giuseppe Moccia), Tito Carpi, Carlo Moscovini, M. Girolami, Walter Chiari; PH: Augusto Tiezzi; M: Carlo Savina; C: Walter Chiari, Chelo Alonso, Hélène Chanel, Carlo Delle Piane, Tiberio Murgia, Raimondo Vianello, Sandra Mondaini, Mario Carotenuto, Mimmo Poli; COL; 100 min.

**Gerarchi si muore** (ITA 1962)
D: Giorgio Simonelli; P: Alpi Cinematografica; S/SC: Marcello Ciorciolini, Mario Guerra, Vittorio Vighi; PH: Marcello Masciocchi; M: Carlo Savina; C: Aldo Fabrizi, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Luigi Pavese, Hélène Chanel, Yvonne Monlaur, Vittorio Congia, Vicky Ludovisi, Carla Calò; COL; 100 min.

**I pianeti contro di noi / Le Monstre aux yeux verts** (ITA/FRA 1962)
(*Hands of a Killer*)
D/S/SC: Romano Ferrara; P: Wanguard Film / Comptoir Français du Film; S: based on a novel written by Massimo Rendina; Co-SC: Piero Pierotti; PH: Pier Ludovico Pavoni, Angelo Lotti; SFX: Zucchi & Salvadori; M: Armando Trovajoli; C: Michel Lemoine, Maria Pia Luzi, Jany Clair, Marco Guglielmi, Otello Toso, Peter Dane, Jacopo Tecchio; BW; 90 min.

**La strage dei vampiri** (ITA 1962)
(*Slaughter of the Vampires / Curse of the Blood Ghouls / Le Massacre des vampires*)
D/S/SC: Roberto Mauri; P: Mercur; PH: Ugo Brunelli; M: Aldo Piga; C: Walter Brandi (W. Bigari), Dieter Eppler, Graziella Granata, Paolo Solvay (Luigi Batzella), Gena Gimmy, Alfredo Rizzo, Edda Ferronao, Maretta Pro-caccini, Carla Foscari; BW; 84 min.

**Ercole contro Moloch** (ITA 1963)
(*Hercules Against Moloch / Conquest of Mycene / Hercules Attacks / Hercule contre Moloch*)
D: Giorgio Ferroni; P: Explorer Film '58 / Comptoir Français du Film; S/SC: Arrigo Equini, Remigio Del Grosso; PH: Augusto Tiezzi; M: Carlo Rustichelli; C: Gordon Scott, Alessandra Panaro, Rosalba Neri, Arturo Dominici, Michel Lemoine, Jany Clair, Nerio Bernardi, Pietro Marescalchi, Nello Pazzafini; COL; 90 min.

**Horror** (ITA/SPA 1963)
(*Horror of the Blancheville Monster / Horror / Le Manoir de la terreur*)
D: Martin Herbert (Alberto De Martino); P: Film Columbus / Llama Films; S/SC: Jean Grimaud (Giovanni Grimaldi), Gordon Wilson jr. (Bruno Corbucci), Natividad Zaro, based on *The Fall of the House of Usher* by Edgar Allan Poe; PH: Alejandro Ulloa, Francis Clark (Carlo Franci); C: Gérard Tichy, Leo Anchoriz, Joan Hills, Helga Liné, Iran Eory, Richard Davis, Frank Moran, Emily Wolkowicz; BW; 90 min.

**Metempsyco** (ITA 1963)
(*Tomb of Torture / Le Manoir maudit - Métempsycose*)
D/S/SC: Anthony Kristye (Antonio Boccacci); P: Virginia Cinematografica; Co-S/Co-SC: Johnny Seemonell (Giovanni Simonelli); PH: William Grace; M: Armando Sciascia; C: Annie Albert, Tony Maky,

Wolfgang Preiss and Scilla Gabel in *Il mulino delle donne di pietra* (1960) by Giorgio Ferroni.

Elizabeth Queen, William Gray, Mark Marian, Bernard Bly, Emy Eco, Terry Thompson, Adriano Micantoni, Fred Pizzot, Flora Carosello; BW; 90 min.

**Mondo cane n. 2** (ITA 1963)
(*Mondo Cane 2 / L'Incroyable vérité*)
D/S/SC: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi; P: Cineriz; PH: Benito Romano Frattari; M: Nino Oliviero; COL; 102 min.
Notes: Mondo-movie with an incredibly fake reportage on a photographic set of sexy horror cover artists. Moa Tahi is one of the models.

**Sexy proibitissimo** (ITA 1963)
(*Sexy super interdit*)
D: Marcello Martinelli; P: Gino Mordini Produzioni Cinematografiche; PH: Adalberto Albertini; M: Lallo Gori; COL; 85 min.
Notes: Mondo-movie. Episode with a stripper terrified by the monster of Frankenstein and Count Dracula during her performance.

**Supersexy '64** (ITA 1963)
D: Mino Loy; P: Documento Film; PH: Floriano Trenker; M: Franco tamponi; COL; 100 min.
Notes: Mondo-movie. Stripper Marika peeling on stage with a mummy.

**L'amore primitivo** (ITA 1964)
(*Primitive Love*)
D/S: Luigi Scattini; P: G.L.M. / Italian International Film; Co-S: Massimo Pupillo; SC: Amedeo Sollazzo; PH: Claudio Racca; M: Coriolano Gori; C: Jayne Mansfield, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mickey Hargitay, Carlo Kechler; COL; 85 min.
Notes: Song *Bella come te*, composed by Gori and Scattini, is sung by Pippo Caruso.

**Il castello dei morti vivi** (ITA 1964)
(*Castle of the Living Dead*)
D: Herbert Wise (Luciano Ricci), Warren Kiefer (Lorenzo Sabatini); P: Serena Film; S/SC: W. Kiefer (L. Sabatini); PH: Aldo Tonti; M: Angelo Francesco Lavagnino; C: Christopher Lee, Gaia Germani, Philippe Leroy, Mirko Valentin, Donald Sutherland, Renato Terra Caizzi, Antonio De Martino, Luciano Pigozzi, Ennio Antonelli, Jacques Stany; BW; 90 min.
Notes: Uncredited co-director Michael Reeves.

**Che fine ha fatto Totò baby?** (ITA 1964)
D: Ottavio Alessi; P: P.C.M. Cinematografica; S/SC: Bruno Corbucci, Gianni Grimaldi, O. Alessi; PH: Sergio D'Offizi; M: Roman Vatro (Armando Trovajoli); C: Totò (Antonio De Curtis), Pietro De Vico, Mischa Auer, Ivy Holzer, Edy Biagett, Alicia Brandet, Mario Castellani, Alvaro Alvisi; BW; 110 min.

**La cripta e l'incubo / La maledicion de los Karnstein** (ITA/SPA 1964)
(*Crypt of Horror / La Crypte du vampire*)
D: Thomas Miller (Camillo Mastrocinque); P: Mec Cinematografica / Hispamer Film; S/SC: Robert Bohr (Tonino Valeri), Julian Berry (Ernesto Gastaldi), based on the novel *Carmilla* by Joseph Sheridan Le Fanu; PH: Julio Ortas Plaza, Giuseppe Aquari; M: Herbert Buckman (Carlo Savina); C: Christopher Lee, José Campos, Adriana Ambesi, Carla Calò, Vera Valmont, Ursula Davis (Pier Anna Quaglia), Nela Conju, John Karlsen, José Villasante; BW; 82 min.

**Delitto allo specchio (Sexy party) / Les Possédées du démon** (ITA/FRA 1964)
(*Sexy Party*)
D: Ambrogio Molteni, Jean Josipovici; P: P.T. Cinematografica; S/SC: J. Josipovici; Co-SC: Giorgio Stegani; PH: Raffaele Masciocchi; M: Marcello De Martino; C: Antonella Lualdi, Michel Lemoine, John Drew Barrymore, Mario Valdemarin, Gloria Milland, Luisa Rivelli, José Greci, Giuseppe Fortis, Vittoria Prada, Massimo Carocci, Maria Pia Conte; COL; 90 min.

**La donna scimmia / Le Mari de la femme à barbe** (ITA/FRA 1964)
(*The Ape Woman*)
D/S/SC: Marco Ferreri; P: Compagnia Cinematografica Champion / Les Films Marceau Cocinor; Co-S/Co-SC: Rafael Azcona; PH: Aldo Tonti; M: Teo Usuelli; C: Ugo Tognazzi, Annie Girardot, Achille Majeroni, Elvira Paoloni, Filippo Pompa Marcelli, Ugo Rossi, Linda De Felice; BW; 92 min.

**La guerra dei topless (Donne e diavoli)** (ITA 1964)
D/S/SC: Enzo Di Gianni; P: Ali Film; PH: Adalberto Albertini (uncredited); M: Luciano Fineschi; C: Steve Lang, Giovanni Vari, Nunzio Filogamo, Luciano Fineschi, Kiko Gonsalves, Denny Durano, Gianni Bandi, Blanche Gallay, Flally Holiday, Susan Kahan, Margarita Medina, Noemi Lanz, Betty Britt, Ira King, Monique Montez, Moa Tahi; COL; 75 min.

**La jena di Londra** (ITA 1964)
(*The Hyena of London*)
D/S/SC: Henry Wilson (Gino Mangini); P: Geosfilm; PH: Hugh Griffith; M: Frank Mason (Francesco De Masi); P: Bernard Price, Diana Martin, Tony Kendall (Luciano Stella), Denise Clar, Claude Dantes, Alan Collins (Luciano Pigozzi), John Matthews, Thomas Walton, James Harrison, Anthony Wright, Annie Benson, Robert Burton; BW; 85 min.

**Katarsis / Sfida al diavolo** (ITA 1964)
D/S/SC: Giuseppe Veggezzi; P: Eco Film; PH: Angelo Baistrocchi, Mario Parapetti; M: Berto Pisano; C: Christopher Lee, George Ardisson, Bella Cortez, Lilly Parker, Anita Dreyer, Mario Zicarti, Adriana Ambesi, Eva Gioia, Ulderico Sciarretta, Piero Vida, Ettore Ribotta, Sergio Gibello, Pasquale Basile, Maria Bandiera, Alma Del Rio; BW; 79 min.
Notes: *Sfida al diavolo* (1965) has a new prologue and epilogue.

**Maciste e la regina di Samar / Maciste contre les hommes de pierre** (ITA/FRA 1964)
(*Hercules Against the Moon Men / Hercules vs the Stone Men*)
D: Giacomo Gentilomo; P: Nike Cinematografica / Comptoir Français de Production Cinematographique; S: Arpad De Riso, Nino Scolaro, Giacomo Gentilomo, Angelo Sangermano; SC: A. De Riso, N. Scolaro; PH: Oberdan Trojani; M: Carlo Franci; C: Alan Steel (Sergio Ciani), Jany Clair, Anna Maria Polani, Nando Tamberlani, Goffredo Unger, Delia D'Alberti, Anna Maria Dionisio, Paola Piretti; COL; 92 min.

**Il mostro di Venezia** (ITA 1964-1967)
(*The Embalmer / The Monster of Venice / Le Monstre de Venise*)
D/S: Dino Tavella; P: Gondola Film; S: Antonio Walter; SC: A. Walter, Giovan Battista Mussetto, Paolo Lombardo, D. Tavella; PH: Mario Parapetti; M: Marcello Gigante; C: Maureen Lidgard Brown, Gin Mart (Gino Marturano), Alcide Gazzotto, Alba Brotto, Elmo Caruso, Vicky Del Castillo, Carlo Russo, Paola Vaccari, Maria Rosa Vizzina, Gaetano Dell'Era, Luciano Gasper, Anita Todesco; BW; 80 min.

**Un mostro e mezzo** (ITA 1964)
D/S/SC: Steno (Stefano Vanzina); P: Adelphia Compagnia Cinematografica; Co-S/Co-SC: Alessandro Continenza; PH: Tino Santoni; M: Franco Mannino; C: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Margaret Lee, Alberto Bonucci, Anna Maria Bottini, Renato Terra Caizzi, Lena von Martens, Susan Klemm; BW; 90 min.

**Roma contro Roma** (ITA1964)
(*The War of the Zombies / Rome contre Rome / Le Sorcier d'Arménie*)
D: Giuseppe Vari; P: Galatea; S: Ferruccio De Martino, Massimo De Rita; SC: Piero Pierotti, Marcello Sartarelli; PH: Gabor Pogany; M: Roberto Nicolosi; C: Suzy Andersen, Ettore Manni, Ida Galli, Philippe Hersent, John Drew Barrymore, Nino Doro, Ivano Staccioli, Andrea Checchi, Livia Contardi; COL; 110 min.

**L'ultimo uomo della terra** (ITA 1964)
(*The Last Man on Earth*)
D/SC: Ubaldo B. Ragona; P: La Regina Cinematografica; S: based on *I Am Legend* by Richard Matheson; Co-SC: Furio M. Monetti; PH: Franco Delli Colli; M: Paul Sawtell, Bert Shefter; C: Vincent Price, Franca Bettoja, Emma Danieli, Giacomo Rossi Stuart, Umberto Raho, Antonio Corevi; BW; 86 min.
Notes: US version was revised by Sidney Salkow. Screenwriters were Logan Swanson (R. Matheson) and William P. Leicester.

**Amanti d'oltretomba** (ITA 1965)
(*Nightmare Castle / The Faceless Monster / Orgasmo*

*/ Lovers Beyond the Tomb / Night of the Doomed / Les Amants d'outre-tombe*)
D: Allan Grünewald (Mario Caiano); P: EmmeCi; S/SC: M. Caiano, Fabio De Agostino; PH: Enzo Barboni; M: Ennio Morricone; C: Barbara Steele, Paul Muller, Helga Liné, Lawrence Clift, John McDouglas (Giuseppe Addobbati), Rik Battaglia; BW; 97 min.

**La donna del lago** (ITA 1965)
(*The Possessed*)
D/SC: Luigi Bazzoni, Franco Rossellini; P: B.R.C. Produzione Film / Istituto Luce; S: based on *La donna del lago* by Giovanni Comisso; Co-SC: Giulio Questi; PH: Leonida Barboni; M: Renzo Rossellini; C: Peter Baldwin, Salvo Randone, Valentina Cortese, Pia Lindström, Virna Lisi, Philippe Leroy, Piero Anchisi, Ennio Balbo, Anna Gherardi; BW; 84 min.

**Giulietta degli spiriti / Juliette des esprits** (ITA/FRA 1965)
(*Juliet of the Spirits*)
D/S/SC: Federico Fellini; P: Federiz / Francoriz; Co-S: Tullio Pinelli; Co-SC: T. Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; PH: Gianni Di Venanzo; M: Nino Rota; C: Giulietta Masina, Sandra Milo, Mario Pisu, Sylva Koscina, Valentina Cortese, José Luis De Vilallonga, Waleska Gert, Frederick von Ledebur, Lou Gilbert, Caterina Boratto, Fred Williams, Genius; COL; 129 min.

**Io uccido, tu uccidi** (ITA/FRA 1965)
D/SC: Gianni Puccini; P: Metropolis Film / Gulliver Film; S: Filippo Sanjust; Co-SC: Ennio De Concini, F. Sanjust; PH: Marcello Gatti; M: Franco Salina; BW; 110 min.
ep. **Cavalleria rusticana**; C: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Franca Polesello, Rosalba Neri;
ep. **La donna che viveva sola**; C: Emmanuelle Riva, Jean-Louis Trintignant, Dominique Boschero, Mario Colli, Stella Montclar, Paul Muller;
ep. **La danza delle ore**; C: Margaret Lee, Paolo Panelli, Enrico Viarisio, Daniela Illiozzi, Mario Siletti, Eugenio Cappabianca, Gilberto Mazzi;
ep. **Giochi acerbi**; C: Giusi Raspani Dandolo, Bernard Berat, Andrea Checchi, Luciana Paluzzi, Maria Barba, Enzo Garinei, Elsa Vazzoler, Cinzia Bruno;
ep. **Plenilunio**; C: Eleonora Rossi Drago, Tomas Milian, Mirella Maravidi, Franco Balducci;
ep. **Una boccata di fumo**; C: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Franco Giacobini, Gina Mascetti.

**Libido** (ITA 1965)
(*Libido*)
D: Julian Berry Storff (Ernesto Gastaldi, Vittorio Salerno); P: Nucleo Film; S: Mara Maryl (Maria Chianetta); SC: Julian Berry (E. Gastaldi), Victor Storff (V. Salerno); PH: Romy Garron; M: Carlo Rustichelli; C: Dominique Boschero, Mara Maryl, John Charlie Johns (Giancarlo Giannini), Alan Collins (Luciano Pigozzi); BW; 90 min.

**La settima tomba** (ITA 1965)
D: Finney Cliff (Garibaldi Serra Caracciolo); P: FGS International Pictures; S: based on a novel by Edmond W. Carloff and Fredrich Mils; SC/PH: uncredited; M: Leopold Perez; C: Stephania Nelly, Fernand Angels, Armand Warner, Kateryn Schous, John Enderson, Germaine Gesny, Richard Gilles, John Day (Gianni Dei), Gordon Mac Winter, Edward Barret, Jack Murphy, Robert Sullivan, Jo O'Bryan, Rosalind Mayer; 75 min.

**Un tango dalla Russia** (ITA 1965)
D: Berwang Ross (Cesare Canevari); P: Isabella Paolucci; S/SC: Cornelius Monk; Co-SC: Henry Gozzo; PH: Maurice Moschion; M: Necopi; C: Dan Cristian, Britt Semand, Seyna Seyn, Liv Ferrer, Gara Grand, Attilio Dottesio, Don Tesdal; BW; 70 min.

**Thrilling** (ITA 1965)
D: Ettore Scola, Gian Luigi Polidoro, Carlo Lizzani; P: Dino De Laurentiis Cinematografica; BW; 112 min.
ep. **Il vittimista**; D/S/SC: E. Scola; Co-SC: Ruggero Maccari; PH: Sandro D'Eva; M: Ennio Morricone; C: Nino Manfredi, Alexandra Stewart, Magda Konopka, Tino Buazzelli;
ep. **Sadik**; D: G.L. Polidoro; S/SC: R. Maccari; PH: Ludovico Pavoni; M: E. Morricone; C: Walter Chiari, Dorian Gray;
ep. **L'autostrada del sole**; D: C. Lizzani; S/SC: Rodolfo Sonego; PH: Roberto Gerardi; C: Alberto Sordi, Sylva Koscina, Nicoletta Rangoni Machiavelli, Rossana Martini, Giampiero Albertini, Federico Boido, Oretta Fiume, Alessandro Cutolo, Renato Terra Caizzi.

**Umorismo in nero / Humour noir / Humorismo negro** (ITA/FRA/SPA 1965)
D: Giancarlo Zagni, Claude Autant-Lara, José Maria Forqué; P: Sagittario Film / Lux de France / Epoca Film; BW; 112 min.
ep. **La cornacchia / La Corneille**; D/S/SC: G. Zagni; Co-S/Co-SC: Tito Carpi; PH: Mario Fioretti; M: Lallo Gori; C: Alida Valli, Folco Lulli, Maria Jesus Cuadra, Pippo Starnazza, Enrico Salvatore;
ep. **La bestiola / La Fourmi**; D: C. Autant-Lara; based on a Guy de Maupassant novel; SC: Jean Aurenche, Pierre Bost; PH: Gilbert Chain; M: René Cloerec; C: Sylvie, Pierre Brasseur, Jean Richard, Pauline Carton;
ep. **La mandrilla / Miss Wilma**; D: J.M. Forqué; S/SC: Jaime De Ariza, Vicente Coelco, Marcello Fondato, J.M. Forqué; PH: Juan Mariné; M: Adolfo Waitzman; C: Emma Penella, José Luis Lopez Vasquez, Leo Anchoriz, Madame Parlow, Augustin Gonzales.

**24 ore di terrore** (ITA 1965)
D/S/SC: Tony Bighouse (Gastone Grandi); P: Avis Film; Co-S/Co-SC: Tony Martinez; PH: John Krascher; M: no original music; C: Joseph Warrender (Pino Colizzi), Paul Janning, Lauren Madison, Sterling Roland (Sergio Rossi), Annie Stuart, Dean Moor, Stephen Mason, A.W. Belfast, Rex Robertson; BW; 84 min.

**A... come assassino** (ITA 1966)
D: Ray Morrison (Angelo Dorigo); P: Bival Film; S: Ernesto Gastaldi; SC: Roberto Natale, Sergio Bazzini; PH: Aldo Tonti; M: Aldo Piga; C: Alan Steel (Sergio Ciani), Mary Arden, Ivano Davoli, Aichè Nanà, Charlie Charun, Giovanna Galletti, Gilbert Mash (Gilberto Mazzi), Roland Redman, Barbara Penn, Aldo Rendina, John Heston (Ivano Staccioli); BW; 80 min.

**Un angelo per Satana** (ITA 1966)
(*An Angel for Satan / Un Ange pour Satan*)
D/SC: Camillo Mastrocinque; P: Discobolo Film; S: based on a Luigi Emmanuele tale; Co-SC: Giuseppe Mangione; PH: Giuseppe Aquari; M: Francesco De Masi; C: Barbara Steele, Anthony Steffen (Antonio De Teffé), Mario Brega, Claudio Gora, Ursula Davis, Aldo Berti, Maureen Melrose (Marina Berti), Antonio Acqua, Vassili Karamessinis, Betty Delon, Halina Zalewska, Antonio Corevi, Livia Rossetti; BW; 90 min.

**L'arcidiavolo** (ITA 1966)
(*Belfagor le magnifique*)
D/S/SC: Ettore Scola; P: Fair Film; Co-S/Co-SC: Ruggero Maccari; PH: Aldo Tonti; M: Armando Trovajoli; SFX: Armando Grilli; C: Vittorio Gassman, Claudine Auger, Mickey Rooney, Ettore Manni, Sherill Morgan, Liana Orfei, Luigi Vannucchi, Giorgia Moll, Gabriele Ferzetti; COL; 103 min.

**Kriminal / La mascara de Kriminal** (ITA/SPA 1966)
(*Kriminal*)
D/S/SC: Umberto Lenzi; P: Filmes Cinematografica / Estela Film / Copercines; PH: Angelo Lotti; M: Raymond Full; C: Glenn Saxon, Helga Liné, Andrea Bosic, Ivano Staccioli, Esmeralda Ruspoli, Dante Posani, Franco Fantasia, Rossella Bergamonti, Mary Arden, Susan Baker, Armando Calvo; COL; 98 min.
Notes: Based on the comic strip character created by Magnus & Bunker

**La lama nel corpo** (ITA 1966)
(*The Murder Clinic / The Knife in the Body / The Blade in the Body / Les Nuits de l'épouvante*)
D: Michael Hamilton (Elio Scardamaglia); P: Leone Film / Ci.Ti Cinematografica; S: based on *The Knife in the Body* by Robert Williams; SC: Julian Berry (Ernesto Gastaldi), Martin Hardy (Luciano Martino); PH: Marc Lane (Marcello Masciocchi); M: Frank Mason (Francesco De Masi); C: William Berger, Françoise Prévost, Mary Young (Anna Maria Polani), Barbara Wilson, Delphine Maurin, Philippe Hersent, Harriet White, Max Dean (Massimo Righi), Patricia Carr, Ann Sherman; COL; 87 min.

**La lunga notte di Veronique / Le lunghe notti di Veronique** (ITA 1966)
D/S/SC/PH: Gianni Vernuccio; P: Mercurfilm Italiana; Co-SC: Enzo Ferraris; M: Giorgio Gaslini; C: Alex Morrison (Sandro Luporini), Alba Rigazzi, Walter Pozzi, Jeanine, Tony Bellani, Cristina Gaioni, Lia Rainer, Gianni Rubens, Egidio Casolari, Charlie Polesky, Lucia Lombardi, Anna Maria Aveta; COL; 91 min.

**Le notti della violenza** (ITA 1966)
(*Callgirl 66*)

Paul Muller, Rik Battaglia, and Barbara Steele in *Amanti d'oltretomba* (1965) by Mario Caiano.

D/S/SC: Roberto Mauri; P: O.M.C. Cinematografica; Co-SC: Edoardo Mulargia; PH: Vitaliano Natalucci; M: Aldo Piga; C: Alberto Lupo, Marilù Tolo, Hélène Chanel, Cristina Gajoni, Lisa Gastoni, Geppy De Rose, Nerio Bernardi, Elisa Mainardi, Aldo Berti, Alda Gallotti; BW; 81 min.

**La strega in amore** (ITA 1966)
D/SC: Damiano Damiani; P: Arco Film; S: based on *Aura* by Carlos Fuentes; Co-SC: Ugo Liberatore; PH: Leonida Barboni; M: Luis Enriquez Bacalov; C: Rosanna Schiaffino, Richard Johnson, Sarah Ferrati, Gian Maria Volonté, Margherita Guzzinati, Ivan Rassimov, Vittorio Venturoli, Ester Carloni; BW; 110 min.

**Il terzo occhio** (ITA 1966)
(*The Third Eye / Le Froid baiser de la mort*)
D/SC: James Warren (Mino Guerrini); P: Panda Cinematografica; S: Phil Young; Co-SC: Dean Craig (Piero Regnoli); PH: Sandy Deaves (Sandro D'Eva); M: Frank Mason (Franco Mannino); C: Franco Nero, Gioia Pascal, Diana Sullivan (Erika Blanc), Olga Sunbeauty (O. Solbelli), Marina Morgan; BW; 86 min.

**Hypnos - Follia di massacro** (ITA 1967)
(*Hypnose ou la folie du massacre*)
D/S/SC: Paul Maxwell (Paolo Bianchini); P: Cine Cris; Co-S/Co-SC: Max Corot (Massimo Carocci); PH: Henry Marchall (Enrico Menczer); M: Carlo Savina; C: Robert Wood, Rada Rassimov, Ken Wood (Giovanni Cianfriglia), Fernando Sancho, Piero Gerlini, Lino Coletta, Nino Vingelli; COL; 90 min.

**Il lago di Satana** (ITA 1967)
(*The She Beast / Satan's Sister / The Revenge of the Blood Beast / La Sœur de Satan*)
D: Michael Reeves; P: Leith Film; S/SC: Michael Byron (M. Reeves); PH: G. Gengarelli; M: Ralph Ferraro; C: Barbara Steele, John Karlsen, Ian Ogilvy, Mel Welles, Jay Riley, Richard Watson, Ed Randolph, Peter Grippe, Lucrezia Love, Tony Antonelli; COL; 76 min.

**La Malédiction de Belphégor / La mortale trappola di Belfagor** (FRA/ITA 1967)
D/S/SC: J.W. Wilson (Georges Combret); P: Radius Productions / Ital Spettacolo; Co-SC: Michel Dubosc; PH: Guy Maria; M: Camille Sauvage; C: Paul Guers, Raymond Souplex, Dominique Boschero, Raymond Bussières, Achille Zavatta, Noëlle Noblecourt, Jean Daurand, Annette Poivre; COL; 90 min.

**Il marchio di Kriminal / Los cuatro budas de Kriminal** (ITA/SPA 1967)
(*Le Retour de Kriminal*)
D: Fernando Cerchio; P: Filmes Cinematografica / Copercines; S/SC: Eduardo M. Brochero; PH: Angelo Lotti, Emilio Foriscot; M: Manuel Parada; C: Glenn Saxon, Helga Liné, Andrea Bosic, Frank Olivier (Armando Francioli), Tomas Pico, Evi Rigano, Anna Zinnemann, Franca Dominici; COL; 88 min.
Notes: Based on the comic strip character created by Magnus & Bunker.

**Assassino senza volto** (ITA 1968)
D/S/SC: Ray Morrison (Angelo Dorigo); P: Dolomiti Cinematografica; PH: Carlo Bellero, Gerald Patrizio; M: Lallo Gori; C: Mara Berni, Gianni Medici, Giuliano Raffaelli, Jeanine Reynaud, Lawrence Thierney, Paolo Solvay (Luigi Batzella), Anita Todesco, Jeneviève Soné, Gabriella Mantovani, Rita Klein; BW; 80 min.

**Balsamus, l'uomo di Satana** (ITA 1968-1970)
(*Balsamus, l'homme de Satan*)
D/S/SC: Pupi Avati; P: Magic Film; Co-SC: Enzo Leonardo, Giorgio Celli; PH: Franco Delli Colli; M: Amedeo Tommasi; C: Bob Tonelli, Greta Vaillant, Giulio Pizzirani, Gianni Cavina, Pina Borlone, Andrea Matteuzzi, Antonio Avati, Lola Bonora; COL; 99 min.

**Una jena in cassaforte (Hybrid)** (ITA 1968)
D/S/SC: Cesare Canevari; P: Fering; Co-S/Co-SC: Alberto Penna; PH: Claudio Catozzo; M: Giampiero Reverberi; C: Dimitri Nabokov, Marie Louise Greisberger, Ben Salvador, Alex Morrison (Sandro Pizzocchero), Cristina Gaioni, Karina Karr, Stan O'Gadwin, Otto Tinard; COL; 100 min.

**La morte ha fatto l'uovo / La Mort a pondu un œuf / Le Sadique de la chambre 24** (ITA/FRA 1968)
(*Death Laid an Egg / Plucked / A Curious Way to Love*)
D/S/SC: Giulio Questi; P: Summa Cinematografica / Cine Azimut / Les Films Corona; Co-S/Co-SC: Franco Arcalli; PH: Dario Di Palma; M: Bruno Maderna; C: Gina Lollobrigida, Jean-Louis Trintignant, Ewa Aulin, Jean Sobiesky, Renato Romano, Giulio Donnini, Cleofe Del Cile, Monica Millesi; COL; 110 min.

**Satanik** (ITA 1968)
(*Satanik*)
D: Piero Vivarelli; P: Rodiacines / Copercines; S/SC: Eduardo M. Brochero; PH: Silvano Ippoliti; M: Manuel Parada; C: Magda Konopka, Julio Peña, Luigi Montini, Armando Calvo, Umberto Raho, Mima Ippoliti, Nerio Bernardi, Pino Polidori, Mirella Pamphili, Isarco Ravaioli, José Atlanta, Antonio Piga; COL; 85 min.
Notes: Based on the comic strip character created by Magnus & Bunker. Assistant director was Pupi Avati.

**Un tranquillo posto di campagna / Un Coin tranquille à la campagne** (ITA-FRA 1968)
(*A Quiet Place in the Country*)
D/S/SC: Elio Petri; P: P.E.A. / Les Productions Artistes Associés; Co-S: Tonino Guerra, based on *The Beckoning Fair One* by George Oliver Onions; Co-SC: Luciano Vincenzoni; PH: Luigi Kuveiller; M: Ennio Morricone; C: Franco Nero, Vanessa Redgrave, Georges Geret, Gabriella Grimaldi, Madeleine Damien, Rita Calderoni, Renato Menegatto, David Mansell, John Francis Lane; COL; 105 min.

**Tre passi nel delirio / Histoires extraordinaires** (ITA/FRA 1968)
(*Spirits of the Dead / Tales of Mystery*)
D: Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini; P: P.E.A. / Les Films Morceau / Cocinor; COL; 121 min.
ep. **Metzengerstein**; D/SC: R. Vadim; S: based on *Metzengerstein* by Edgar Allan Poe; Co-SC: Pascal Cousin, Daniel Boulanger; PH: Claude Renoir; M: Jean Prodromides; C: Jane Fonda, Peter Fonda, Serge Marquand, Philippe Lemaire, Carla Marlier;
ep. **William Wilson**; D/SC: L. Malle; S: based on *William Wilson* by E.A. Poe; Co-SC: Clement Biddle Wood, D. Boulanger; PH: Tonino Delli Colli; M: Diego Masson; C: Alain Delon, Brigitte Bardot, Renzo Palmer, Marco Stefanelli, Massimo Ardù, Umberto D'Orsi, Daniele Vargas, Katia Christine;
ep. **Toby Dammit**; D/SC: F. Fellini; S: based on *Don't Bet the Devil Your Head* by E.A. Poe; Co-SC: Bernardino Zapponi; PH: Giuseppe Rotunno; M: Nino Rota; C: Terence Stamp, Salvo Randone, Antonia Pietrosi, Polidor, Marisa Traversi, Milena Vukotic, Mimmo Poli, Rick Boyd (Federico Boido), Campanella, Anne Tonietti, Brigitte, Belinda Brown.

**Venus in Furs / Venus im Pelz / Paroxismus (... Può una morta rivivere per amore?)** (GBR/ USA/GER/ ITA 1968)
D: Hans Billian (Jess Franco); P: Commonwealth United / A.I.P. / Terra Filmkunst / Cineproduzioni Associate; S/SC: J. Franco; Co-SC: Malvin Wald, Milo G. Cuccia, Carlo Fredda; PH: Angelo Lotti; M: Manfred Mann, Mike Hugg; C: Klaus Kinski, James Darren, Maria Rohm, Barbara McNair, Margaret Lee, Dennis Price, Paul Muller, Mirella Pamphili; COL; 90 min.

**Angeli bianchi... angeli neri** (ITA 1969)
(*Witchcraft '70 / Sorcellerie, magie... et messes noires*)
D: Luigi Scattini; P: P.A.C. / Caravel Film; PH: Claudio Racca; M: Piero Umiliani; COL; 95 min.
Notes: Mondo-movie about contemporary witchcraft. Italian version narrated by writer Alberto Bevilacqua. US version is narrated by Edmund Purdom and has additional footage directed by Robert Lee Frost.

**La bambola di Satana** (ITA 1969)
D/S/SC: Ferruccio Casapinta; P: Cinediorama; Co-SC: Giorgio Cristallini, Carlo Lori; PH: Francesco Attenni; M: Franco Potenza; C: Erna Schurer, Roland Carey, Aurora Bautista, Ettore Ribotta, Lucie Bomez, Manlio Salvatori, Franco Daddi, Beverly Fuller, Eugenio Galadini, Giorgio Gennari; COL; 90 min.

**Django il bastardo** (ITA 1969)
(*Django the Bastard / La Horde des salopards / Django contre la horde des salopards*)
D/S/SC: Sergio Garrone; P: S.E.P.A.C. / Tigielle 33; Co-S/Co-SC: Antonio De Teffè; PH: Gino Santini; M: Vasco Mancuso; C: Anthony Steffen, Rada Rassimov,

Paolo Gozlino, Lu Kamate, Teodoro Corrà, Jean Louis, Carlo Gaddi, Victoriano Gazzara; COL; 100 min.
Notes:Mixture of a spaghetti-western and a ghost story.

**Femina ridens** (ITA 1969)
(*The Laughing Woman*)
D/S/SC: Piero Schivazappa; P: Cemo Film; PH: Sante Achilli; M: Stelvio Cipriani; SFX: Carlo Rambaldi; C: Philippe Leroy, Dagmar Lassander, Lorenza Guerrieri, Varo Soleri; COL; 88 min.
Notes: Song *Femina ridens*, composed by De Mutiis, Schivazappa and Cipriani, is sung by Olympia.

**Lovebirds (Una strana voglia d'amare) / Liebesvögel** (ITA/GER 1969)
D/S/SC: Mario Caiano; P: Compagnia Produttori Associati / Filmkunst; Co-S/Co-SC: Piero Anchisi; PH: Erico Menczer; M: Bruno Nicolai; C: Claudine Auger, Tony Kendall (Luciano Stella), Lydia Alfonsi, Giancarlo Sbragia, Otto W. Fischer, Christine Kaufmann, Wolf Fisher, Mirella Pamphili; COL; 93 min.

**Malenka, la nipote del vampiro / Malenka, la sobrina del vampiro** (ITA/SPA 1969)
(*Malenka the vampire / Fangs of the Living Dead*)
D/S/SC: Amando de Ossorio; P: Cobra Films Productions / Victory Film / Triton Film; PH: Fulvio Testi; M: Carlo Savina; C: Anita Ekberg, John Hamilton (Gianni Medici), Maria Luisa De Benedictis, Audrey Amber (Adriana Ambesi), Carlos Casaravilla, Guy Roberts, Adriana Santucci, Rosanna Yanni, Julian Ugarte, Diana Lorys, Paul Muller; COL; 98 min.

**To', è morta la nonna!** (ITA 1969)
D: Mario Monicelli; P: Vides Cinematografica; S/SC: Luisa Montagnana; Co-SC: Luigi Malerba, Stefano Strucchi, M. Monicelli; PH: Luigi Kuveiller; M: Piero Piccioni; C: Wanda Capodaglio, Valentina Cortese, Carole André, Raymond Lovelock, Sergio Tofano, Hélène Ronée, Sirena Adgemova; COL; 89 min.

**Il castello dalle porte di fuoco / Ivanna** (ITA/SPA 1970)
(*Scream of the Demon Lover / The Killers of the Castle of Blood / Le Monstre du château*)
D/S/SC: José Luis Merino; P: Prodimex Film / Hispamer Film; Co-S/Co-SC: Enrico Colombo; PH: Emanuele Di Cola; M: Luigi Malatesta; C: Erna Schurer, Charles Quiney, Agostina Belli, Christiane Galloni, Enzo Fisichella, Ezio Sancrotti, Antonio Gimenez Escribano; COL; 100 min.

**El conde Dracula / Il conte Dracula / Nachts Wenn Dracula Erwacht** (SPA/ITA/GER 1970)
(*Count Dracula / Les Nuits de Dracula*)
D: Jess Franco; P: Fénix Films / Filmar Cinematografica / Corona Film / Towers of London; S: based on *Dracula* by Bram Stoker; SC: Milo G. Cuccia, Dietmar Behnke, Carlo Fadda, Eric Kröhnke, Augusto Finocchi, J. Franco, Peter Welbeck; PH: Manuel Merino, Luciano Trasatti; M: Bruno Nicolai; C: Christopher Lee, Herbert Lom, Klaus Kinski, Paul Muller, Jack Taylor, Fred Williams, Soledad Miranda, Maria Rohm, Teresa Gimpera, Franco Castellini; COL; 98 min.

**Il dio chiamato Dorian / Das Bildnis des Dorian Gray** (ITA/GER 1970)
(*Dorian Gray / The Secret of Dorian Gray / The Evils of Dorian Gray / Le Dépravé - Dorian Gray*)
D/SC: Massimo Dallamano; P: Sargon Film / Terra Filmkunst / Towers of London; S: based on *The Portrait of Dorian Gray* by Oscar Wilde; Co-SC: Marcello Coscia; PH: Otello Spila; M: Peppino De Luca; C: Helmut Berger, Herbert Lom, Margaret Lee, Eleonora Rossi Drago, Isa Miranda, Beryl Cunningham, Marie Liljedhal, Richard Todd, Renato Romano, Maria Rohm; COL; 104 min.

**Giunse Ringo e... fu tempo di massacro** (ITA 1970)
(*Ringo, It's Massacre Time / Reward for Ringo / Wanted Ringo / Avec Ringo arrive le temps du massacre*)
D: Peter Launders (Mario Pinzauti); P: A. La Volpe; S/SC: M. Pinzauti; PH: Vitaliano Natalucci; M: Felice Di Stefano; C: Jean Louis, Lucy Bomez, Mickey Hargitay, Anna Cerreto, Omero Gargano; COL; 80 min.
Notes: Incredible strange meddley of themes from spaghetti-western, detective story, and Gothic horror.

**Le regine / Il delitto del diavolo (Le regine) / Les Sorcières / Les Sorcières du bord du lac** (ITA/FRA 1970)
(*Queens of Evil / Witches of the Lake*)
D/S/SC: Tonino Cervi; P: Flavia Cinematografica / Carlton Film Export / Labrador Film; Co-S: Benedetto Benedetti; Co-SC: Antonio Troisio, Raoul Katz; PH: Sergio D'Offizi; M: Angelo Francesco Lavagnino; C: Ray Lovelock, Haidée Politoff, Silvia Monti, Evelyn Stewart (Ida Galli), Gianni Santuccio, Guido Alberti; COL; 90 min.

**Una spada per Brando** (ITA 1970)
D/S/SC: Alfio Caltabiano; P: Regal Film; PH: Aldo Giordani; M: Carlo Rustichelli; C: Paul Winston, Karin Schubert, Tano Cimarosa, Furio Meniconi, Gerard Herter, Sandro Dori, Richard Watson, Gianna Zingone, Dante Maggio, Consalvo Dell'Arti, Paolo Magalotti, Alfio Caltabiano, Ivano Staccioli; COL; 98 min.

**Thomas... gli indemoniati** (ITA 1970)
D/S/SC: Pupi Avati; P: C.D.R. Cinematografica; Co-S/Co-SC: Giorgio Celli, Enzo Leonardo; PH: Toni Secchi; M: Amedeo Tommasi; C: Edmund Purdom, Anita Sanders, Mariangela Melato, Bob Tonelli, Gianni Cavina, Giulio Pizzirani; COL; 95 min.
Notes: This film was never released because the distributor went bankrupt.

**La bestia uccide a sangue freddo** (ITA 1971)
(*Slaughter Hotel / Asylum Erotica / Hotel Erotica / Cold Blooded Beast /Les Insatisfaites poupées érotiques / Les Poupées érotiques du Docteur Hichcock / Les Poupées sanglantes du Docteur X*)
D/S/SC: Fernando Di Leo; P: Cineproduzioni Daunia 70; Co-S/Co-SC: Nino Latino; PH: Franco Villa; M: Silvano Spadaccino; C: Klaus Kinski, Margaret Lee, Rosalba Neri, Jane Garret, John Karlsen, Gioia Desideri, John Eley, Fernando Cerulli, Sandro Rossi, Giulio Baraghini, Monica Strebel; COL; 92 min.

**La corta notte delle bambole di vetro / La corta notte delle farfalle / Kratka noc leptira / Unter dem Skapell des Teufels** (ITA/YUG/GER 1971)
(*Catalepsis / Malastrana / The Short Night of the Glass Dolls / Butterfly by Night / Paralyzed / Je suis vivant!*)
D/S/SC: Aldo Lado; P: Doria Film / Dunhill Cinematografica / Jadran Film / Dieter Geissler Filmproduktion; Co-SC: Ruediger von Spihes; PH: Giuseppe Ruzzolini; M: Ennio Morricone; C: Ingrid Thulin, Jean Sorel, Mario Adorf, Barbara Bach, Hrvoje Svod, Joza Seb, Petar Dumicic, Riki Brzeska; COL; 97 min.

**I diabolici convegni / Las amantes del diablo** (ITA/SPA 1971)
D: Joe Lacy (José Maria Elorrieta); P: Prodimex Film / Lact International Film; S: Espartaco Santoni, J.M. Elorrieta; SC: José Luis Navarro, Marino Girolami, Michael Skaife (Miguel Madrid); PH: Emanuele Di Cola; M: Carlo Savina; C: Espartaco Santoni, Krista Nell, Teresa Gimpera, Carla Conti, Veronica Lujan, Thomas Moore (Enio Girolami); COL; 90 min.

**Un gioco per Eveline** (ITA 1971)
D: Marcello Avallone; P: Diva Cinematografica; S/SC: Marco Guglielmi; Co-SC: Stefano Calanchi, M. Avallone; PH: Enrico Cortese; M: Marcello Giombini; C: Erna Schurer, Adriana Bogdan, M. Guglielmi, Wolfgang Hillinger, Rita Calderoni, Luisa Delli, Franco Jemma, Angelo Tagliavia; COL; 85 min.

**... Hanno cambiato faccia** (ITA 1971)
(*They've Changed Face*)
D/S/SC: Corrado Farina; P: Filmsettanta; Co-SC: Giulio Berruti; PH: Aiace Parolin; M: Amedeo Tommasi; C: Adolfo Celi, Geraldine Hooper, Giuliano Disperati, Francesca Modigliani, Rosalba Bongiovanni, Pio Buscaglione, Salvatore Cantagalli; COL; 97 min.

**Lady Frankenstein (La figlia di Frankenstein)** (ITA 1971)
(*Lady Frankenstein / Lady Frankenstein, cette obsedée sexuelle / La Fille de Frankenstein*)
D: Mel Welles; P: Condor International Pictures; S/SC: Umberto Borsato, Egidio Gelso, A. Luppi; PH: Riccardo Pallottini; M: Alessandro Alessandroni; C: Joseph Cotten, Rosalba Neri, Mickey Hargitay, Paul Muller, Paul Whiteman, Herbert Fux; COL; 98 min.
Notes: Rosalba Neri is credited as Sarah Bay in the US version.

**Necropolis** (ITA 1971)
(*Necropolis*)

Barbara Steele and Anthony Steffen in *Un angelo per Satana* (1966) by Camillo Mastrocinque.

Dagmar Lassander and Philippe Leroy in *Femina ridens* (1969) by Piero Schivazappa.

D/S/SC: Franco Brocani; P: Cosmoseion Film / Q Productions; PH: Franco Lecca, Ivan Stoinov; M: Gavin Bryars; C: Tina Aumont, Viva Auder, Pierre Clementi, Paul Fabara, Carmelo Bene, Bruno Corazzari, Paolo Graziosi, Eva Krampen, Nicoletta Machiavelli, Luis Waldon; COL; 126 min.
Notes: Art movie featuring the Minotaur, Heliogabalus, Attila, King Kong, the monster of Frankenstein, Satan, Monctezuma, Countess Bathory.

**La notte che Evelyn uscì dalla tomba** (ITA 1971)
(*The Night Evelyn Came out of the Grave / The Night She Arose from the Tomb / L'Appel de la chair / La Cripte du fou / Evelyne est sortie de sa tombe*)
D/SC: Emilio P. Miraglia; P: Phoenix Cinematografica; S/Co-SC: Fabio Pittorru, Massimo Felisatti; PH: Gastone Di Giovanni; M: Bruno Nicolai; C: Anthony Steffen, Marina Malfatti, Erika Blanc, Rod Murdock, Giacomo Rossi Stuart, Umberto Raho, Roberto Maldera, Joan C. Davies, Ettore Bevilacqua, Maria Teresa Tofano, Paola Natale; COL; 99 min.

**La notte dei dannati** (ITA 1971)
(*The Night of the Damned / Les Nuits des démons / Les Nuits sexuelles*)
D: Peter Rush (Filippo Walter Maria Ratti); P: Primax Film; S/SC: Aldo Marcovecchio; PH: Girolamo La Rosa; M: Carlo Savina; C: Pierre Brice, Patrizia Viotti, Mario Carra, Angela De Leo, Antonio Pavan, Daniela D'Agostino, Irio Fantini, Carla Mancini; COL; 85 min.

**La Plus longue nuit du diable / Au service du diable / La terrificante notte del demonio** (BEL/ITA 1971-1973)
(*The Devil's Nightmare / The Devil Walks at Midnight / Satan's Playgirls / Castle of Death / Le Château du vice / La Nuit des petrifiées*)
D: Jean Brismée (supervised by André Hunebelle); P: Cetelci / Delfino Film; S/SC: Patrice Rohmm; Co-S: Charles Lecocq; PH: André Goeffers; M: Alessandro Alessandroni; C: Erika Blanc, Jean Servais, Jacques Monseau, Ivana Novak, Lorenzo Terzon, Shirley Corrigan, Colette Emmarvelle, Christian Maillet, Lucien Rambourg, Daniel Emilfork; COL; 95 min.

**Qualcosa striscia nel buio** (ITA 1971)
(*Something Creeping in the Dark / Something Crawling in the Dark / Phantom Assassin*)
D/S/SC: Mario Colucci; P: Akla Productions; PH: Giuseppe Aquari; M: Angelo Francesco Lavagnino; C: Farley Granger, Lucia Bosè, Giacomo Rossi Stuart, Stan Cooper (Stelvio Rosi), Mia Genberg, John Hamilton (Gianni Medici), Giulia Rovai, Franco Beltramme, Dino Fazio, Loredana Nusciak; COL; 92 min.

**Il sesso del diavolo - Trittico** (ITA 1971)
D: Oscar Brazzi; P: Chiara Film Internazionali; S/SC: Sergio Civinini; PH: Luciano Trasatti; M: Stelvio Cipriani; C: Sylva Koscina, Maitena Galli, Rossano Brazzi, Fikret Hakan, Gutzin Depek, Aydin Tezel, Paola Natale, Alinegati Cakus; COL; 93 min.

**Lo strangolatore di Vienna / Der Wuerger Kommt auf leisen Socken** (ITA/GER 1971)
(*Meat Is Meat / The Mad Butcher / The Strangler of Vienna / L'Etrangleur de Vienne*)
D/S/SC: Guido Zurli; P: Neptunia Film / Regina Film / Hi-Fi Stereo 70 K.G.; Co-SC: Enzo Gicca, Karl Ross; PH: Augusto Tiezzi; M: Alessandro Alessandroni; C: Victor Buono, Franca Polesello, Brad Harris, Dario Michaelis, Karin Field, Luca Sportelli, Claudio Trionfi, Hansi Linder, Giacomo Pergola; COL; 81 min.

**Una tomba aperta... una bara vuota ( Il cadavere di Helen non mi dava pace) / La noche de una muerta que vivio / La casa de las muertas vivientes** (ITA/SPA 1971)
D: Al Bagran (Alfonso Balcazar Granda); P: Apollo Film / Cinematographicas Balcazar; S/SC: A. Balcazar Granda; Co-S: José Ramon Larraz; Co-SC: Giovanni Simonelli; PH: Jaime Deu Casas; M: Piero Piccioni; C: José Antonio Amor, Daniela Giordano, Nuria Torray, Teresa Gimpera, Gioia Desideri, Alicia Tomas, Osvaldo Gennazzari; COL; 85 min.

**L'amante del demonio** (ITA 1972)
D/S/SC: Paolo Lombardo; P: Nova International Film; PH: Antonino Modica; M: Elvio Monti; SFX: Sergio Chiusi, Basilio Patrizi; C: Edmund Purdom, Rosalba Neri, Robert Wood, Nando Poggi, Maria Teresa Pingitore, Francesca Lionti, Carla Mancini, Maria Teresa Pietrangeli, Massimiliano Roy, Maria Vianello, Bruna Olivieri, Giovanna Di Vita; COL; 80 min.

**Arcana** (ITA 1972)
D/S/SC: Giulio Questi; P: Produzione Palumbo; Co-S/Co-SC: Franco Arcalli; PH: Dario Di Palma; M: Romolo Grano, Berto Pisano; C: Lucia Bosè, Maurizio Degli Esposti, Tina Aumont, Renato Paracchi, Rosaria, Dario Viganò, Ferruccio Fantini, Annarella De Faveri, Gianfranco Pozzi; COL; 111 min.

**Barbablù / Barbe-bleu / Blaubart** (ITA/FRA/GER 1972)
(*Bluebeard*)
D: Edward Dmytrik, Luciano Sacripanti; P: Gloria Film / Barnabé Productions / Geiselgasteig Film; S/SC: Ennio De Concini, Maria Pia Fusco; PH: Gabor Pogany; M: Ennio Morricone; C: Richard Burton, Raquel Welch, Virna Lisi, Nathalie Delon, Joey Heatherton, Marilù Tolo, Karin Schubert, Agostina Belli, Mathieu Carrière, Sybil Danning; COL; 115 min.

**Un bianco vestito per Marialé** (ITA 1972)
(*Spirits of Death / Exorcisme tragique - Les monstres se mettent à table*)
D/PH: Romano Scavolini; P: K.M.G. Cinematografica; S/SC: Giuseppe Mangione; Co-SC: Remigio Del Grosso; M: Fiorenzo Carpi; C: Evelyn Stewart (Ida Galli), Luigi Pistilli, Ivan Rassimov, Pilar Velasquez, Edilio Kim, Gengher Gatti, Giancarlo Bonuglia, Ezio Marano, Shaw Robinson, Gianni Dei, Franco Calogero, Carla Mancini; COL; 89 min.

**Byleth, il demone dell'incesto** (ITA 1972)
(*Les Démons sexuels*)
D/SC: Leopoldo Savona; P: Agata Film; S/Co-SC: Norbert Blake; PH: Giovanni Crisci; M: Vassili Kojurakov; C: Mark Damon, Claudia Gravy, Aldo Bufi Landi, Silvana Pompili, Franco Jamonte, Tony Denton, Fernando Cerulli, Caterina Chiani; COL; 81 min.

**La dama rossa uccide sette volte** (ITA/GER 1972)
(*Blood Feast / The Red Queen Kills Seven Times / The Corpse Which Didn't Want to Die / Feast of Flesh*)
D/SC: Emilio P. Miraglia; P: Phoenix Cinematografica / Romano Film / Traian Boeru; S/Co-SC: Fabio Pittorru; PH: Alberto Spagnoli; M: Bruno Nicolai; C: Barbara Bouchet, Ugo Pagliai, Marina Malfatti, Marino Masè, Maria Pia Giancaro, Sybil Danning, Nino Korda, Fabrizio Moresco; COL; 98 min.

**L'etrusco uccide ancora / Ubica dolazi iz groba / Das Geheimnis des gelben Grabes** (ITA/YUG/GER 1972)
(*The Dead Are Alive / The Etruscan Kills Again*)
D/S/SC: Armando Crispino; P: Mondial Te. Fi. / Inex Film / C.C.C. Filmkunst; Co-S/Co-SC: Lucio Battistrada; PH: Erico Menczer; M: Riz Ortolani; SFX: Armando Grilli; C: Alex Cord, Samantha Eggar, John Marley, Carlo De Mejo, Nadja Tiller, Enzo Cerusico, Enzo Tarascio, Mario Maranzana, Horst Frank, Daniela Surina; COL; 105 min.

**Frankenstein '80** (ITA 1972)
(*The Orgies of Frankenstein '80 / Les Orgies de Frankenstein '80*)
D/SC/PH: Mario Mancini; P: M.G.D. Film; S/Co-SC: Ferdinando De Leoni; M: Daniele Patucchi; C: John Richardson, Xiro Papas (Ciro Papa), Dalila Parker (D. Di Lazzaro), Gordon Mitchell, Renato Romano, Bob Fiz, Fulvio Mingozzi, Dada Gallotti; COL; 88 min.

**La notte dei diavoli / La noche de los diablos** (ITA/SPA 1972)
(*Night of the Devils / La Nuit des diables*)
D: Giorgio Ferroni; P: Filmes / Due Erre Cinematografica / Copercines; S/SC: Eduardo Maria Brochero, based on *La Famille du vourdalak* by Alekséj Tolstoj; Co-SC: Romano Migliorini, Giovan Battista Mussetto; PH: Manuel Berenguer Serra; SFX: Carlo Rambaldi; M: Giorgio Gaslini; C: Gianni Garko, Agostina Belli, Mark Roberts (Roberto Maldera), Cinzia De Carolis, Teresa Gimpera, William Vanders, Umberto Raho, Luis Suarez, Sabrina Tamborra, Maria Monti; COL; 91 min.

**L'occhio nel labirinto** (ITA/GER 1972)
(*Blood*)
D/S/SC: Mario Caiano; P: Transeuropa Film / TV 13 Fernseh U. Filmages; Co-S/Co-SC: Antonio Saguera; Co-SC: Horst Hachler; PH: Giovanni Ciarlo; SFX: De Rossi-Sforza; M: Roberto Nicolosi; C: Rosemarie Dexter, Adolfo Celi, Horst Frank, Sybil Danning, Franco Ressel, Michael Mayen, Benjamin Lev, Gigi Rizzi, Peter Kranz, Elisa Mainardi, Alida Valli; COL; 94 min.

**Ombre roventi** (ITA 1972)
D/S/SC: Mario Caiano; P: Liger Film; Co-S/Co-SC: Enrico Rossetti, Frank Agrama; PH: Erico Menczer; M: Carlo Savina; C: William Berger, Daniela Giordano, Christa Nell, Antonio Cantafora, Mirella Pamphili (M. Pompili), Mimmo Maggio, Giancarlo Bastianoni, Carol Lombrovico; COL; 90 min.

**La più bella serata della mia vita / La Plus belle soirée de ma vie** (ITA/FRA 1972)
D/SC: Ettore Scola; P: Produzioni De Laurentiis Inter.Ma.Co. / Columbia; S: based on *Die Panne* by Friedrich Dürrenmatt; Co-SC: Sergio Amidei; PH: Caludio Cirillo; M: Armando Trovajoli; C: Alberto Sordi, Michel Simon, Charles Vanel, Pierre Brasseur, Claude Dauphin, Janet Agren; COL; 108 min.

**La rossa dalla pelle che scotta** (ITA 1972)
(*The Red-Headed Corpse / La Peau qui brûle*)
D/S/SC: Renzo Russo; P: Sa.Ma. Film; PH: Luciano Trasatti; M: Sante Maria Romitelli; C: Farley Granger, Erika Blanc, Krista Nell, Ivana Novack, Venantino Venantini, Aydin Tezel, Umberto Di Grazia, Giorgio Dolfin, Fatma Caranfil, Filippo Perrone, Domenico Stefanucci; COL; 90 min.

**Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave** (ITA 1972)
(*Gently Before She Dies / Excite Me / Eye of the Black Cat*)
D: Sergio Martino; P: Lea Film; S: freely based on *The Black Cat* by Edgar Allan Poe; SC: Luciano Martino, Ernesto Gastaldi, Adriano Bolzoni, Sauro Scavolini; PH: Giancarlo Ferrando; M: Bruno Nicolai; C: Edwige Fenech, Anita Strindberg, Luigi Pistilli, Ivan Rassimov, Angela La Vorgna, Enrica Bonaccorti, Daniela Giordano, Franco Nebbia; COL; 92 min.

**Tutti i colori del buio / Todos los colores de la oscuridad** (ITA/SPA 1972)
(*Day of the Maniac / They're Coming to Get You / L'Alliance invisible / Toutes les couleurs du vice*)
D: Sergio Martino; P: Lea Film / National Cinematografica / Compagnia Cinematographica Astro; S: Santiago Moncada; SC: Ernesto Gastaldi, Sauro Scavolini; PH: Giancarlo Ferrando, Miguel F. Mila; M: Bruno Nicolai; C: George Hilton, Edwige Fenech, Ivan Rassimov, Julian Ugarte, Georges Rigaud, Maria Cumani Quasimodo, Susan Scott, Marina Malfatti, Dominique Boschero, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Renato Chiantoni, Tom Felleghi, Lisa Leonardi, Vera Drudi, Carla Mancini; COL; 94 min.

**Baba Yaga** (ITA/FRA 1973)
(*The Devil Witch / Black Magic*)
D/SC: Corrado Farina; P: 14 Luglio Cinematografica / Les Productions Simone Allouche; S: based on *Valentina* comic strip by Guido Crepax; PH: Ajace Parolin; M: Piero Umiliani; C: Carrol Baker, George Eastman (Luigi Montefiori), Isabelle De Funès, Ely Galleani, Daniela Balzarotti, Mario Giorgetti, Sergio Masieri; COL; 85 min.

**La casa della paura** (ITA 1973-1975)
(*The Girl in Room 2A*)
D/S/SC: William L. Rose (Ramiro Oliveros); P: Euro Italian Productions; PH: Mario Mancini; M: Berto Pisano; C: Daniela Giordano, Raf Vallone, Brad Harris, John Scanlon, Angelo Infanti, Karin Schubert, Frank Latimore, Giovanna Galletti, Nuccia Cardinale, Dada Gallotti, Marianne Fuloff; COL; 85 min.

**Ceremonia sangrienta / Le vergini cavalcano la morte** (SPA/ITA 1973)
(*The Female Butcher / The Legend of Blood Castle / Lady Dracula / Bloody Ceremony*)
D/S/SC: Jorge Grau; P: Luis Film / X Film; Co-SC: Sandro Continenza, Juan Tebar; PH: Oberdan Troiani; M: Carlo Savina; C: Lucia Bosè, Espartaco Santoni, Ewa Aulin, Anna Farra, Franca Gray, Maria Vigo, Lola Gaos, Silvano Tranquilli; COL; 87 min.

**Il gatto di Brooklyn aspirante detective** (ITA 1973)
D: Oscar Brazzi; P: Chiara Films Internazionali; S/SC: Roberto Leoni, Gianfranco Bucceri; PH: Luciano Trasatti; M: Ubaldo Continiello; C: Franco Franchi, Luigi Pistilli, Annabella Incontrera, Gianni Agus, Camille Keaton, Salvatore Baccaro; COL; 100 min.

**La morte ha sorriso all'assassino** (ITA 1973)
(*Death Smiles to a Murderer*)
D/S/SC/PH: Aristide Massaccesi; P: Dany Film; Co-SC: Romano Scandariato, Claudio Bernabei; M: Berto Pisano; C: Ewa Aulin, Klaus Kinski, Angela Bo, Sergio Doria, Giacomo Rossi Stuart, Attilio Dottesio, Marco Mariani, Luciano Rossi, Fernando Cerulli, Carla Mancini, Giorgio Dolfin; COL; 92 min.

**La orgia de los muertos / L'orgia dei morti** (SPA/ITA 1973)
(*Orgy of the Dead / Blacula, the Terror of the Living Dead / The Hanging Woman / Return of the Zombies / Les Orgies macabres*)
D/S/SC: José Luis Merino; P: Petruka Films / Prodimex Film; Co-SC: Enrico Colombo; PH: Modesto Rizzolo; M: Francesco De Masi; C: Stan Cooper (Stelvio Rosi), Dianik Zurakowska, Maria Pia Conte, Paul Naschy (Jacinto Molina), Charles Quiney, Gérard Tichy, Pasquale Basile, Isarco Ravaioli, Aurora de Alba, Carla Mancini, July Garr, Alessandro Perrella; COL; 97 min.

**Il plenilunio delle vergini** (ITA 1973)
(*The Devil's Wedding Night / Full Moon of the Virgins / Countess Dracula / Les Vierges de la pleine lune*)
D/S/SC: Paolo Solvay (Luigi Batzella); P: Virginia Cinematografica; Co-S/Co-SC: Walter Bigari; PH: Aristide Massaccesi; M: Vasil Kojucharov; C: Mark Damon, Rosalba Neri, Esmeralda Barros, Francesca Romana Davila, Xiro Papas (Ciro Papa), Sergio Pislar, Gengher Gatti, Giorgio Dolfin, Stefano Oppedisano; COL; 85 min.
Notes: Rosalba Neri is credited as Sarah Bay in the US version, edited by producer Ralph Zucker and Alan M. Harris.

**Il prato macchiato di rosso** (ITA 1973)
D/S/SC: Riccardo Ghione; P: Canguro Cinematografica; PH: Romolo Garroni; M: Teo Usuelli; C: Marina Malfatti, Enzo Tarascio, Daniela Caroli, Georg Willing, Claudio Biava, Barbara Marzano, Femi Benussi, Dominique Boschero, Lucio Dalla, Nino Castelnuovo; COL; 85 min.

**Le amanti del mostro** (ITA 1974)
D/S/SC: Sergio Garrone; P: Cine Equipe; PH: Emore Galeassi; M: Elio Maestosi, Stefano Liberati; SFX: Carlo Rambaldi; C: Klaus Kinski, Katia Christine, Marzia Damon, Stella Calderoni, Romano De Girolamo, Alessandro Perrella, Carla Mancini, Luigi Bevilacqua, Bruno Arié, Osiride Pevarello; COL; 90 min.

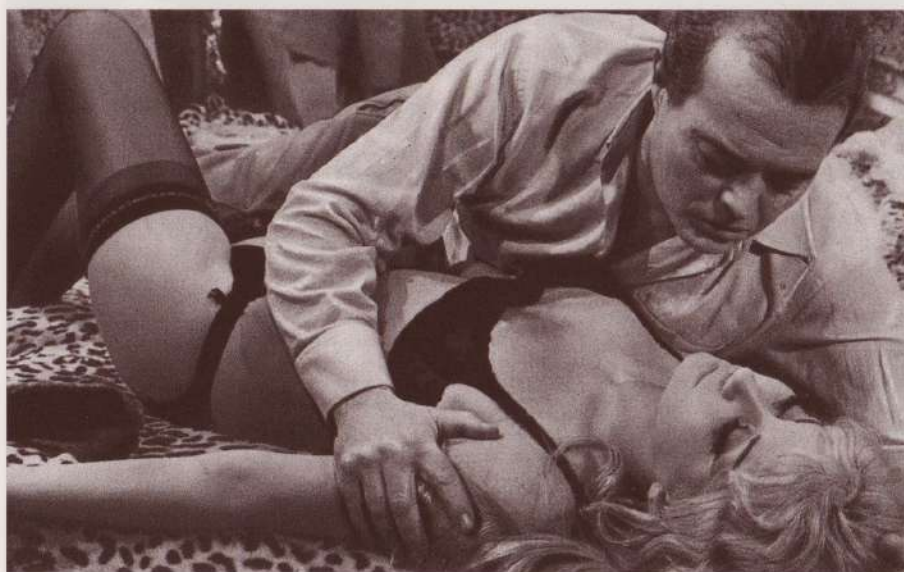
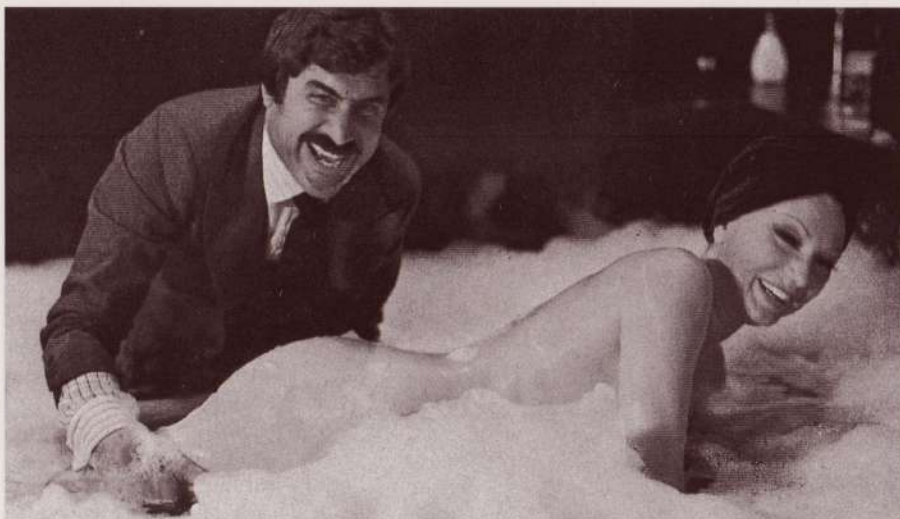
**L'anticristo** (ITA 1974)
(*The Antichrist / The Tempter / L'Antéchrist*)
D/S/SC: Alberto De Martino; Co-S: Vincenzo Mannino; Co-SC: Gianfranco Clerici, V. Mannino; PH: Aristide Massaccesi; M: Ennio Morricone, Bruno Nicolai; C: Carla Gravina, Mel Ferrer, Alida Valli, Arthur Kennedy, Mario Scaccia, Umberto Orsini, George Coulouris, Anita Strindberg, Remo Girone, Ernesto Colli; COL; 115 min.

**L'assassino ha riservato nove poltrone** (ITA 1974)
(*The Killer Reserved Nine Seats*)
D: Giuseppe Bennati; P: Cinenove; S/SC: Biagio Proietti, Paolo Levi, G. Bennati; PH: Giuseppe Acquari; M: Carlo Savina; C: Rosanna Schiaffino, Chris Avram, Eva Czemerys, Lucretia Love, Howard Ross (Renato Rossini), Janet Agren, Paola Senatore, Andrea Scotti, Edoardo Filippone; COL; 98 min.

**Il bacio** (ITA 1974)
D/S/SC: Mario Lanfranchi; P: Intervision; Co-S/Co-SC: Pupi Avati; PH: Claudio Collepiccolo; M: Piero Piccioni; C: Maurizio Bonuglia, Eleonora Giorgi, Martine Beswick, Valentina Cortese, Massimo Girotti, Brian Deacon, Vladek Sheybal, Tonino Pierfederici, Gianni Cavina; COL; 105 min.
Notes: Freely based on *Il bacio di una morta* by Carolina Invernizio.

**Un fiocco nero per Deborah** (ITA 1974)
(*The Torment / Deborah*)
D/SC: Marcello Andrei; P: Paola Film; S: Giuseppe Pulieri; Co-SC: Piero Regnoli, Alvaro Fabrizio, G. Pulieri; PH: Claudio Racca; M: Albert Verecchia; C: Bradford Dillman, Marina Malfatti, Gig Young, Delia Boccardo, Micaela Esdra, Lucretia Love, Adriano Amidei Migliano, Gigi Casellato; COL; 110 min.

**Madeleine... anatomia di un incubo** (ITA 1974)
D/S/SC: Roberto Mauri; P: Pama Cinematografica; PH: Carlo Carlini; M: Maurizio Vandelli; C: Camille Keaton, Riccardo Salvino, Silvano Tranquilli, Pier Maria Rossi, Paola Senatore, Gualtiero Rispoli, Maria Teresa Piaggio, Mario Donatone; COL; 105 min.

**La mano che nutre la morte** (ITA 1974)
D/S/SC: Sergio Garrone; P: Cine Equipe; PH: Emore

Alan Collins and Mara Maryl in *Libido* (1965) by Ernesto Gastaldi and Vittorio Salerno.

Lando Buzzanca and Sylva Koscina in *Il Cav. Costante Nicosia demoniaco* (1975) by L. Fulci.

Galeassi; M: Elio Maestosi, Stefano Liberati; SFX: Carlo Rambaldi; C: Klaus Kinski, Katia Christine, Marzia Damon, Stella Calderoni, Romano De Girolamo, Alessandro Perrella, Carla Mancini, Luigi Bevilacqua, Bruno Arié, Osiride Pevarello; COL; 90 min.

**No profanar el sueño de los muertos / Fin de semana para los muertos / Non si deve profanare il sonno dei morti / Zombi 3 - Da dove vieni?** (SPA/ITA 1974)
(*The Living Dead at the Manchester Morgue / Breakfast at the Manchester Morgue / Don't Open the Window / Le Massacre des morts-vivants*)
D: Jorge Grau; P: Star Film / Flaminia; S/SC: Sandro Continenza, Marcello Coscia, Juan Cobos, Miguel Rubio; PH: Francisco Sempere; M: Giuliano Sorgini; SFX: Giannetto De Rossi; C: Ray Lovelock, Cristina Galbo, Arthur Kennedy, Aldo Massasso, Giorgio Trestini, Roberto Posse, Jeanine Mestre; COL; 90 min.

**Nuda per Satana** (ITA 1974)
D: Paolo Solvay (Luigi Batzella); P: C.R.C. Produzioni Cinematografiche e Televisive; S/SC: L. Batzella; PH: Antonio Maccoppi; M: Alberto Baldan Bembo; C: Stelio Candelli, Rita Calderoni, James Harris, Renato Lupi, Jolanda Mascitti, Barbara Lay, Augusto Boscardini, Luigi Antonio Guerra; COL; 80 min.

**L'ossessa** (ITA 1974)
(*The Sexorcist / The Tormented / Enter the Devil / Devil Obsession / La Possedée*)
D/S: Mario Gariazzo; P: Tiberia Film; SC: Ambrogio Molteni; PH: Carlo Carlini; M: Marcello Giombini; C: Stella Carnacina, Luigi Pistilli, Gabriele Tinti, Ivan Rassimov, Giuseppe Addobbati, Gianrico Tondinelli, Piero Gerlini, Umberto Raho; COL; 88 min.

**Paura** (ITA 1974)
D/S/SC: Luigi Russo; P: ?; PH: ?; M: ?; C: Richard Melvill, Kay Fischer, Rosalba Grottesi, Patrizia Gori, Vittorio Mezzogiorno; COL; 95 min.
Notes: Film never released.

**Il profumo della signora in nero** (ITA 1974)
D/S/SC: Francesco Barilli; P: Euro International Film; Co-S/Co-SC: Massimo D'Avack; PH: Mario Masini; M: Nicola Piovani; C: Mimsy Farmer, Maurizio Bonuglia, Mario Scaccia, Nike Arrighi, Daniela Barnes, Alexandra Paizi, Renata Zamengo, Ugo Carboni, Roberta Cadringher, Sergio Forcina, Gabriele Bentivoglio, Carla Mancini; COL; 105 min.

**Il sesso della strega** (ITA 1974)
(*Sex of the Witch / Les Anges pervers*)
D/S/SC: Elo Pannacciò; P: Universalia; Co-SC: Franco Brocani; PH: Girolamo La Rosa, Murizio Centini; M: Daniele Patucchi; C: Susanna Levi, Christopher Oaks, Lorenza Guerrieri, Jessica Dublin, Sergio Ferrero, Annamaria Tornello, Gianni Dei, Donald O'Brien, Camille Keaton, Marzia Damon; COL; 75 min.

**Terror! Il castello delle donne maledette** (ITA 1974)
(*Frankenstein's Castle of Freaks / The Monsters of Dr. Frankenstein / Le Château de l'horreur / Le Château de Frankenstein / Le Château des morts-vivants*)
D: Robert Oliver (Ramiro Oliveros); P: Classic Film International; S/SC: Ciro Papa; PH: Mario Mancini; M: Marcello Gigante; C: Rossano Brazzi, Michael Dunn, Christiane Royce, Edmund Purdom, Simone Blondell (Simonetta Vitelli), Alan Collins (Luciano Pigozzi), Gordon Mitchell, Xiro Papas (C. Papa), Loren Ewing, Laura De Benedictis, Alessandro Perrella, Boris Lugosi (Salvatore Baccaro); COL; 87 min.
Notes: In foreign editions Marc Smith, Roberto Spano, and William Rose were credited as co-screenwriters.

**Cagliostro** (ITA 1975)
(*Cagliostro*)
D: Daniele Pettinari; P: Rodolfo Putignani Produzioni; S: based on essay *Cagliostro il taumaturgo* by Pier Carpi; SC: P. Carpi, Enrica Bonaccorti, D. Pettinari; PH: Giuseppe Pinori; M: Manuel De Sica; C: Bekim Fehmiu, Curd Jürgens, Evelyn Stewart (Ida Galli), Rosanna Schiaffino, Massimo Girotti, Robert Alda, Luigi Pistilli, Anna Orso; COL; 108 min.

**Il Cav. Costante Nicosia demoniaco ovvero Dracula in Brianza** (ITA 1975)
(*Dracula in the Provinces / Bite Me, Count*)
D/S/SC: Lucio Fulci; P: Coralta Cinematografica; Co-SC: Pupi Avati, Bruno Corbucci, Mario Amendola; PH: Sergio Salvati; M: Franco Bixio, Fabio Frizzi, Vincenzo Tempera; C: Lando Buzzanca, Rossano Brazzi, Sylva Koscina, Moira Orfei, John Steiner, Christa Linder, Francesca Romana Coluzzi, Ciccio Ingrassia, Valentina Cortese, Franco Nebbia; COL; 100 min.

**Diabolicamente... Letizia** (ITA 1975)
D/S/SC: Salvatore Bugnatelli; P: B.R.C. International Film; PH: Remo Grisanti; M: Giuliano Sorgini; C: Franca Gonella, Gabriele Tinti, Magda Konopka, Xiro Papas (Ciro Papa), Angelo Rizieri, Karin Fielder, Ada Pometti, Cesare De Vito, Mirella Daroda, Gianni Dei (G. Carapanelli), Giorgio Bugnatelli; COL; 95 min.

**L'esorciccio** (ITA 1975)
(*The Exorciccio / The Exorcist - Italian Style / Ciccio the Exorcist*)
D/S: Ciccio Ingrassia; P: Ingra Cinematografica; SC: Marino Onorati; PH: Guglielmo Mancori; M: Franco Godi; SFX: Sergio Chiusi; C: Ciccio Ingrassia, Lino Banfi, Didi Perego, Ubaldo Lay, Mimmo Baldi, Barbara Nascinben, Tano Cimarosa, Romano Sebenello, Gigi Bonos, Salvatore Baccaro; COL; 99 min.

**Frankenstein all'italiana / Prendimi, straziami, che brucio di passion!** (ITA 1975)
(*Frankenstein - Italian Style / Plus moche que Frankenstein, tu meurs*)
D: Armando Crispino; P: R.P.A.; S/SC: Massimo Franciosa, Luisa Montagnana; PH: Giuseppe Acquari; M: Stelvio Cipriani; SFX: Sergio Chiusi, Paolo Patrizi; C: Aldo Maccione, Gianrico Tedeschi, Ninetto Davoli, Jenny Tamburi, Anna Mazzamauro, Lorenza Guerrieri, Aldo Valletti, Alessandra Vazzoler, Alvaro Vitali; COL; 95 min.

**Leonor / Léonor** (ITA/FRA/SPA 1975)
D/S/SC: Juan Buñuel; P: Transeuropa / Arcadie Productions / Goya Films; Co-S/Co-SC: Bernardino Zapponi, Michel Nuritzani, Pierre Maintigneux, based on a tale by Ludwig Tieck; PH: Luciano Tovoli; M: Ennio Morricone; C: Michel Piccoli, Liv Ullman, Ornella Muti, Piero Vida, Antonio Ferrandis, Vittorio Parziale, José Maria Prada; COL; 100 min.

**Malocchio / Eroticofollia / Mal de ojo / Mas alla del exorcismo** (ITA/SPA/MEX 1975)
(*Evil Eye*)
D: Mario Siciliano; P: Metheus Film / Emaus Film / Producciones Gonzalo Elvira; S/SC: Federico De Urrutia, Julio Buchs; Co-SC: M. Siciliano; PH: Vincente Minaya; M: Stelvio Cipriani; SFX: Paolo Ricci; C: Anthony Steffen, Richard Conte, Pilar Velasquez, Jorge Rivero, Eduardo Fajardo, Pia Giancaro, Luis La Torre, Eva Vanicek, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Lane Fleming, Daniela Giordano; COL; 95 min.

**La pelle sotto gli artigli / Dolce pelle di donna** (ITA 1975)
D/S/SC: Alessandro Santini; P: San Giorgio Cinematografica; PH: Luigi De Maria; M: Francesco Santucci; C: Gordon Mitchell, Geneviève Audry, Tino Boriani, Ettore Ribotta, Agostino De Simone, Renzo Borelli, Mirella Rossi, Franco Rossi; COL; 85 min.

**Perché?! (La bambina e il suo diavolo) / Il medaglione insanguinato (Perche?!) / Night Child** (ITA/GBR 1975)
(*The Night Child / The Cursed Medallion / Emile, l'enfant des ténèbres*)
D/S/SC: Massimo Dallamano; P: Italian International Film / William C. Reich; Co-S/Co-SC: Franco Marotta, Laura Toscano; PH: Franco Delli Colli; M: Stelvio Cipriani; C: Richard Johnson, Nicoletta Elmi, Joanna Cassidy, Lila Kedrova, Edmund Purdom, Evelyn Stewart (Ida Galli), Riccardo Garrone, Dana Ghia, Eleonora Morana; COL; 95 min.

**Profondo rosso** (ITA 1975)
(*Deep Red / The Hachet Murders / Les Frissons de l'angoisse*)
D/S/SC: Dario Argento; P: Seda Spettacoli; Co-S/Co-SC: Bernardino Zapponi; PH: Luigi Kuveiller; M: Giorgio Gaslini, I Goblin; SFX: Carlo Rambaldi, Germano Natali; C: David Hemmings, Daria Nicolodi, Gabriele Lavia, Macha Meril, Eros Pagni, Giuliana Calandra, Glauco Mauri, Glauco Onorato, Mario Scaccia, Clara Calamai; COL; 130 min.

**La sanguisuga conduce la danza** (ITA 1975)
(*The Bloodsucker Leads the Dance / The Passion of Evelyn / L'Insatiable Samantha - La sangsue*)
D/S/SC: Alfredo Rizzo; P: To.Ro. Cinematografica; PH: Aldo Greci; M: Marcello Giombini; C: Femi Benussi, Giacomo Rossi Stuart, Krista Nell, Patrizia De Rossi, Luciano Pigozzi, Mario De Rosa, Barbara Marzano, Leo Valeriano, Caterina Chiani, Lidia Olizzi, Susette Nadalutti, Pier Paola Succi; COL; 90 min.

**Un urlo dalle tenebre** (ITA 1975)
(*Naked Exorcism / Bacchanales infernales*)

D: Elo Pannacciò; P: Manila Cinematografica; S: Giulio Albonico; SC: Aldo Crudo, Franco Brocani, E. Pannacciò; PH: Franco Villa, Maurizio Centini; M: Giuliano Sorgini; SFX: Giancarlo Serravalle; C: Richard Conte, Françoise Prevost, Elena Svevo, Patrizia Gori, Jean-Claude Vernay, Mimma Monticelli, Franco Garofalo, Sonia Viviani; COL; 90 min.
Notes: Actually directed by Franco Lo Cascio.

**La casa dalle finestre che ridono** (ITA 1976)
(*The House with the Windows That Laugh / La Maison aux fenêtres qui rient*)
D/S/SC: Pupi Avati; P: A.M.A. Film; Co-S/Co-SC: Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo; PH: Pasquale Rachini; M: Amedeo Tommasi; SFX: Giovanni Corridori; C: Lino Capolicchio, Francesca Marciano, Gianni Cavina, Giulio Pizzirani, Bob Tonelli, Vanna Busoni, Eugene Walter, Andrea Matteuzzi, Pietro Brambilla, Ferdinando Orlandi, Ines Ciaschetti; COL; 110 min.

**La lupa mannara** (ITA 1976)
(*Werewolf Woman / Legend of the Wolfwoman / Daughter of a Werewolf / La Louve se déchâine*)
D: Alex Berger (Rino Di Silvestro); P: Dialchi Film; S/SC: R. Di Silvestro; PH: Mario Capriotti; M: Coriolano Gori; C: Annik Borel, Tino Carraro, Howard Ross (Renato Rossini), Dagmar Lassander, Elio Zamuto, Frederick Stafford, Osvaldo Ruggieri, Felicita Fanny, Isabella Rosa; COL; 100 min.

**Anima persa / Ames perdues** (ITA/FRA 1977)
(*The Forbidden Room / Lost Soul*)
D/SC: Dino Risi; P: Dean Film / Fox Production; S: based on *Anima persa* by Giovanni Arpino; Co-SC: Bernardino Zapponi; PH: Tonino Delli Colli; M: Francis Lai; C: Vittorio Gassman, Catherine Deneuve, Danilo Mattei, Anicée Alvina, Ester Corloni, Gino Cavalieri, Aristide Caporale, Michele Capnist; COL; 100 min.
Notes: In 1981 Risi directed another strange film, *Fantasma d'amore*, a mad love ghost-story based on a novel written by Mino Milani.

**Gran bollito** (ITA 1977)
(*Black Journal*)
D: Mauro Bolognini; P: Triangolo Film; S: Luciano Vincenzoni, Co-S/SC: Nicola Badalucco; PH: Armando Nannuzzi; M: Enzo Jannacci; SFX: Adriano Pischiutta; C: Shelley Winters, Max Von Sydow, Renato Pozzetto, Alberto Lionello, Laura Antonelli, Mario Scaccia, Franco Branciaroli, Milena Vukotic, Rita Tushingham, Adriana Asti; COL; 115 min.
Notes: Song *Vita mia* is sung by Mina.

**Suspiria** (ITA 1977)
(*Suspiria*)
D/S/SC: Dario Argento; P: Seda Spettacoli; Co-S/Co-SC: Daria Nicolodi; PH: Luciano Tovoli; M: I Goblin; SFX: Germana Natali; C: Jessica Harper, Stefania Casini, Joan Bennett, Alida Valli, Flavio Bucci, Miguel Bosè, Udo Kier, Renato Scarpa, Margherita Horowitz, Barbara Magnolfi, Susanna Javicoli; COL; 100 min.

**Tutti defunti... tranne i morti** (ITA 1977)
D/S/SC: Pupi Avati; P: A.M.A. Film; Co-S/Co-SC: Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo; PH: Pasquale Rachini; M: Amedeo Tommasi; SFX: Giovanni Corridoni; C: Gianni Cavina, Francesca Marciano, Carlo Delle Piane, Greta Vajant, Michele Mirabella, Andrea Matteuzzi, Giulio Pizzirani, Bob Tonelli, Valentino Macchi, Luciano Bianchi, Carla Astolfi, Flavia Giorgi, Ferdinando Orlandi; COL; 105 min.

**I vizi morbosi di una governante** (ITA 1977)
(*Crazy Desires of a Murderer*)
D: Peter Rush (Filippo Walter Maria Ratti; P: Gi.Ba.Si.; S/SC: Ambrogio Molteni; PH: Gino Santini; M: Piero Piccioni; C: Isabelle Marshall, Corrado Gaipa, Karole Annie Edel, Patrizia Gori, Roberto Zattini, Gaetano Russo, Beppe Colombo; COL; 85 min.

**Nero veneziano** (ITA 1978)
(*Damned in Venice / Venetian Black*)
D/S: Ugo Liberatore; P: 3B Produzioni Cinematografiche; Co-S: Roberto Gandus; SC: Mimmo Rafele, Ottavio Alessi, R. Gandus, U. Liberatore; PH: Alfio Contini; M: Pino Donaggio; C: Renato Cestiè, Rena Niehaus, Yorgo Voyagis, José Quaglio, Fabio Gamma, Olga Karlatos, Ely Galleani, Angela Covello, Lorraine de Selle, Florence Barnes; COL; 95 min.

**L'osceno desiderio (Le pene nel ventre) / La profezia / Poseida** (ITA/SPA 1978)
D: Jeremy Scott (Giulio Petroni?); P: Cineiniziative / Triton; S/SC: G. Petroni, Piero Regnoli; PH: Leopoldo Villaseñor; M: Carlo Savina; C: Marisa Mell, Lou Castel, Chris Avram, Laura Trotter, Javier Escrivà, Victor Israel, Jack Taylor, Paola Majolini; COL; 90 min.

**Pensione paura / La violacion de la señorita Julia** (ITA/SPA 1978)
D: Francesco Barilli; P: Aleph Cinematografica / Alexandra Cinematografica; S/SC: Barbara Alberti, Amedeo Pagani; Co-SC: F. Barilli; PH: Gualtiero Manozzi; M: Adolfo Waitzman; C: Leonora Fani, Francisco Rabal, Luc Merenda, Jole Fierro, Lidia Biondi, José Maria Prada, Maximo Valverde, Francesco Impeciati, Luigi De Santis; COL; 100 min.

**La bimba di Satana** (ITA 1979-1982)
(*Satan's Baby Doll*)
D: Alan W. Cools (Mario Bianchi); P: Filmarte; S: Gabriele Crisanti; SC: Piero Regnoli; PH: Franco Villa; M: Nico Catanese; C: Jacqueline Douprè, Mariangela Giordan, Aldo Sambrell, Joe Davers, Giancarlo Del Duca, Marina Hedmann; COL; 74 min.

**Buio Omega / In quella casa Buio Omega** (ITA 1979)
(*Blue Holocaust / Beyond the Darkness / Folie sanglante*)
D: Joe D'Amato (Aristide Massaccesi); P: D.R. per le Comunicazioni di Massa; S: Mino Guerrini; SC: Ottavio Fabbri; PH: A. Massaccesi; M: I Goblin; C: Kieran Canter, Cinzia Monreale, Franca Stoppi, Sam Modesto, Anna Cardini, Lucia D'Elia, Simonetta Allodi, Klaus Rainer; COL; 89 min.
Notes: Splatter remake of *Il terzo occhio* (1966).

**Dottor Jekyll e gentile signora** (ITA 1979)
(*Dr. and Mrs. Jekyll / Dr. Jekyll, Jr. / Dr. Jekyll Likes Them Hot*)
D: Steno (Stefano Vanzina); P: Medusa Distribuzione; S: Castellano & Pipolo (Franco Castellano, Giuseppe Moccia), freely based on *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* by Robert Louis Stevenson; SC: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Steno (in collaboration with Gianni Manganelli); PH: Ennio Guarnieri, Sergio Salvati; M: Armando Trovajoli; C: Paolo Villaggio, Edwige Fenech, Gianrico Tedeschi, Gordon Mitchell, Paolo Paoloni; COL; 107 min.
Note: P. Villaggio will parody vampire movies in *Fracchia contro Dracula* (1985), directed by Neri Parenti.

**Malabimba** (ITA 1979)
(*The Malicious Whore*)
D: Andrew White (Andrea Bianchi); P: Filmarte; S/SC: Piero Regnoli; PH: Franco Villa; M: Elio Mancuso, Berto Pisano; C: Katell Laennec, Maria Angela Giordano, Patrizia Webley (Patrizia De Rossi), Enzo Fisichella, Giuseppe Marrocu, Elisa Mainardi, Giancarlo Del Duca, Lea Pupita; COL; 99 min.
Notes: Two versions: a soft-core edition and a hard-core one.

**Un'ombra nell'ombra** (ITA 1979)
(*Ring of Darkness*)
D/SC: Pier Carpi; P: Tanit Cinematografica; S: based on the novel *Un'ombra nell'ombra* by P. Carpi; PH: Guglielmo Mancori; M: Stelvio Cipriani; C: Anne Heywood, Valentina Cortese, Frank Finlay, John Phillip Law, Marisa Mell, Irene Papas, Paola Tedesco, Lara Wendel, Ian Bannen, Enzo Miani, Carmen Russo, Sofia Dionisio, Sonia Viviani; COL; 106 min.

**Sensività / Kyra, la signora del lago / Diabla** (ITA/SPA 1979)
(*Kyra, Last House Near the Lake / Devil's Encounter*)
D: Enzo G. Castellari (E. Girolami); P: Cinezeta / Este Films; S/SC: José Maria Nuñez; Co-SC: Leila Bongiorno; PH: Alejandro Villoa; M: Guido De Angelis, Maurizio De Angelis; C: Leonora Fani, Wolfango Soldati, Vincent Gardenia, Patricia Adriani, Caterina Boratto, Maria Flores; COL; 100 min.

**Le strelle nel fosso** (ITA 1979)
(*L'Etrange visite*)
D/S/SC: Pupi Avati; P: A.M.A. Film; Co-S: Maurizio Costanzo, Antonio Avati; Co-SC: Cesare Bornazzini; PH: Franco Delli Colli; M: Amedeo Tommasi; C: Lino Capolicchio, Gianni Cavina, Carlo Delle Piane, Roberta Paladini, Giulio Pizzirani, Adolfo Belletti, Ferdinando Orlandi, Ferdinando Pannullo, Pietro Bona, Tonino Corazzari; COL; 100 min.
Notes: Pupi Avati directed other two beautiful horror films, *Zeder* (1983) and *L'arcano incantatore* (1996).

Julian Ugarte and Edwige Fenech in *Tutti i colori del buio* (1972) by Sergio Martino.

# Bibliography


ANNUALS & GUIDES

— *Nuova guida cinematografica*, 5 vols., Roma, Ed. dell'Ente dello Spettacolo Centro Cattolico Cinematografico, 1977, 1978, 1981, 1987.

— *La produzione italiana*, Roma, Unitalia Film, 1959-1973.

**ARGENTO, Dario - MALAN, Domenico**: *Mostri & C. - Enciclopedia illustrata del cinema "horror" e di fantascienza*, Roma, Anthropos, 1982.

**BERNARDINI, Aldo** (ed.): *Il cinema sonoro (1930-1990)*, vol. 2, vol. 3, Roma, ANICA, 1992, 1993.

**HARDY, Phil** (ed.): *The Aurum Film Encyclopedia, vol. 2: Science Fiction*, London, Aurum Press, 1985;

— *The Aurum Film Encyclopedia, vol. 3: Horror*, London, Aurum Press, 1985.

**JONES, Stephen**: *The Illustrated Vampire Movie Guide*, London, Titan Books, 1993.

**POPPI, Roberto - PECORARI, Mario**: *Dizionario del cinema italiano - I film (1960-1979)*, vol. 3, vol. 4 tomi 1-2, Roma, Gremese, 1992, 1996.

**SMITH, Adrian**: *Delirium: The Complete Guide to Italian Exploitation Cinema 1970-1979*, nos. 1-2, London, Media Pub., 1994.

BIOGRAPHIES & MONOGRAPHIES

**BALBO, Lucas** (ed.): *Mario Bava, l'onirisme crépusculaire* (text by Jean-Claude Michel), coll. «Horror Pictures», Cahors, G. Noël Fanéditions, décembre 1989;

— *Mario Bava, "il maestro italiano"* (text by L. Balbo), coll. «Horror Pictures», Cahors, G. Noël Fanéditions, novembre 1990;

— *Barbara Steele, an Angel for Satan* (text by Alan Upchurch), coll. «Horror Pictures», Cahors, G. Noël Fanéditions, novembre 1991;

— *Riccardo Freda, l'imagination au grand galop* (text by Laurent Aknin), coll. «Horror Pictures», Cahors, G. Noël Fanéditions, novembre 1993.

**BETTI, Liliana - VOLTA, Ornella - ZAPPONI, Bernardino** (ed.): *Tre passi nel delirio*, Bologna, Cappelli, 1968.

**DELLA CASA, Stefano**: *Riccardo Freda, un homme seul*, Crisnée, Yellow Now, 1993.

**FREDA, Riccardo**: *Divoratori di celluloide: 50 anni di memorie cinematografiche e non* (edited by Goffredo Fofi and Patrizia Pistagnesi), Milano, Emme Edizioni, 1981.

**GASTALDI, Ernesto**: *Voglio entrare nel cinema: Storia di uno che ce l'ha fatta*, Milano, A. Mondadori, 1991.

**GILI, Jean A.** (ed.): *Riccardo Freda* (introduction by Bertrand Tavernier), «Cinecittà International - Quaderno » no. 5, Roma, 1991.

**GILI, Jean A. - TODESCHINI, Pierre** (ed.): *Le Cinéma de Pupi Avati*, "supplément du catalogue des 7èmes Rencontres du Cinéma Italien", Annecy, 1989.

**KEZICH, Tullio** (ed.): *Giulietta degli spiriti*, Bologna, Cappelli, 1965.

**LEUTRAT, Jean-Louis** (ed.): *Mario Bava*, Liège, Editions du Céfal, 1994.

**LUCAS, Tim**: *Black Sunday 1995 Calendar*, Cincinnati, Video Watchdog, 1994.

**MARTINET, Pascal**: *Mario Bava*, Paris, Edilig, 1984.

**MARTINI, Emanuela - DELLA CASA, Stefano**: *Riccardo Freda*, Bergamo, Bergamo Film Meeting, 1993.

**PEZZOTTA, Alberto**: *Mario Bava*, Roma, Ed. Il Castoro, 1995.

**POINDRON, Eric**: *Riccardo Freda: Un pirate a la caméra - Entretiens*, Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1995.

**ROMANO, Paolo - TIRAPELLE, Roberto**: *Il cinema di Pupi Avati*, coll. «Sequenze», Verona, Nuova Grafica Cierre, 1987.

**SARNO, Antonio**: *Vent'anni dopo: Il cinema e la TV di Pupi Avati*, Torino, Nuova ERI, 1989;

— *Pupi Avati*, Pavia, Il Castoro Cinema, 1993.

ESSAYS & ILLUSTRATED BOOKS

**BRUNI, Pino**: *Il cinema northern: Storia del cinema horror e di fantascienza*, Chieti, Libreria Universitaria, 1996.

**BRUSCHINI, Antonio - TENTORI, Antonio**: *Profonde tenebre: Il cinema thrilling italiano 1962-1982*, Bologna, Granata Press, 1992.

**CAMMAROTA, Jr., Domenico**: *I vampiri*, Roma, Fannucci, 1984;

— *Il cinema peplum*, Roma, Fanucci, 1987.

**COLOMBO, Maurizio - TENTORI, Antonio**: *Lo schermo insanguinato: Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Chieti, M. Solfanelli, 1990.

**COZZI, Luigi** (ed.): *Il mostro sexy*, Milano, Williams Inteuropa, 1971.

**DE' ROSSIGNOLI, Emilio**: *Io credo nei vampiri*, Milano, L. Ferriani, 1961.

**FALDINI, Franca - FOFI, Goffredo**: *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981.

**LIPPI, Giuseppe - CODELLI, Lorenzo** (ed.): *Fant'Italia 1957-1966: Emergenza, apoteosi e riflusso del fantastico nel cinema italiano*, Trieste, XIV Festival Internazionale del Film di Fantascienza, 1976.

**MANGIN, Gérard**: *Affiches du cinéma fantastique*, Paris, H. Veyrier, 1990.

**MORA, Teo**: *Storia del cinema dell'orrore*, vol. 2, tomo 2°, Roma, Fanucci, 1979.

**PALMERINI, Luca M. - MISTRETTA, Gaetano**: *Spaghetti Nightmares - Il cinema italiano della paura e del fantastico visto attraverso gli occhi dei suoi protagonisti*, Roma, M&P Edizioni, 1996.

**PREDAL, René**: *Le Cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1970.

**SABATIER, Jean-Marie**: *Les Classiques du cinéma fantastique*, Paris, Balland, 1973.

FEATURES FROM BOOKS

**CATELLI, Daniela**: "Italian Blood", in *Ciak si trema*, Roma/Napoli, Theoria, 1996.

**FISCHER, Dennis**: "Mario Bava", in *Horror Film Directors 1931-1990*, Jefferson, McFarland, 1991.

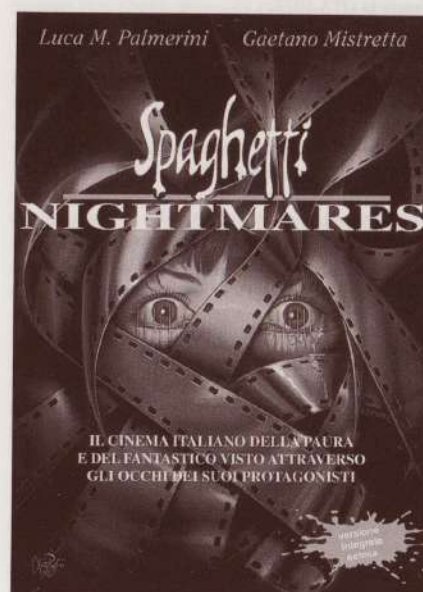
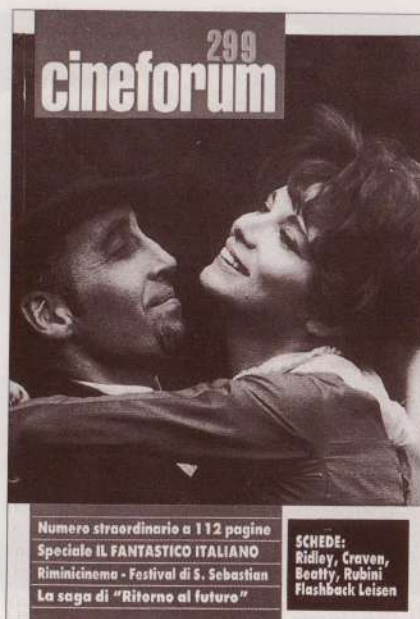
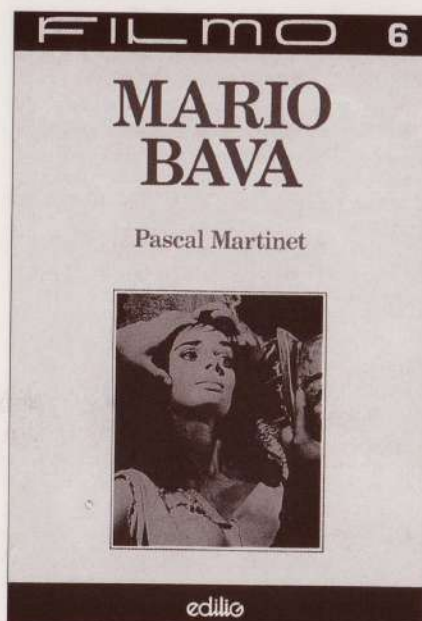
**GUIDOTTI, Roberto**: "Seduzioni di cartapesta: Ercole e la regina di Lidia", "Sangue, amore e gelosia: L'amante del vampiro". "I deliri di un sadico narcisista: Il Boia Scarlatto", in *Diva Cinema 1951-1965*, Firenze, Glittering Images, 1989.

**HOGAN, David J.**: "High Priestess of Horror: Barbara Steele", in *Dark Romance*, Jefferson, McFarland, 1986.

**JENKS, Carol**: "The Other Face of Death - Barbara Steele and La Maschera del Demonio", in *Necronomicon, Book One*, London, Creation Books, 1996.

**PEARY, Danny**: "Black Sunday", in *Cult Movies*, New York, Delta, 1989.

**TROIANO, Francesco**: "L'horror", in *Prima della rivoluzione: Schermi italiani 1960-1969*, Venezia, Marsilio Editori, 1989.

**UNSIGNED**: "Horror all'italiana", in *Il cinema - Grande storia illustrata*, vol. 7, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982.

FEATURES FROM MAGAZINES

**ANATOF, Anailil**: *Oh, Valentina vestita di niente!* [Baba Yaga], in «Cinesex Attualità» no. 28, Roma, Edirome, 19 giugno 1973.

**BAVA, Mario**: *Il cinema è un fumetto: Note di regia*, in «Horror» no. 13, Milano, G. Sansoni, dicembre 1970 / gennaio 1971.

**BAVIERA, Ombretta**: *Sexy Satana: Il Vangelo secondo Satana*, in «Cinesex» no. 35, Roma, New Edi.Gra.F., 16 marzo 1971;

— *I misteri della carne* [Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento], in «Cinesex» no. 59, Roma, New Edi.Gra.F., 28 marzo 1972;

— *Quel sottile piacere* [Il profumo della signora in nero], in «Cinesex Attualità» no. 37, Roma, New Edi.Gra.F., 23 ottobre 1973.

**BIANCHI, Silvia**: *Sylva si riveste* [Lisa e il diavolo], in «Cinestop Attualità» no. 8, Roma, Edirome, gennaio 1973.

**BRUSCHINI, Antonio**: *Le dimore del male: Case e castelli infestati nell'horror italiano*, in «Amarcord» no. 5, Firenze, novembre / dicembre 1996.

**BUREL, Marcel - CHARLES, Pierre - THOMASSIAN, G.**: *Les dossiers BD/ciné: Diabolik*, in «Cine-Zine-Zone» no. 49, Saint-Maur, P. Charles, 1° trim. 1991.

**CAEN, Michel - ROMER, Jean-Claude**: *Barbara Steele*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 17, Le Terrain Vague, juin 1967.

**CHARLES, Pierre**: *Satanik, un dossier ciné-bédé*, in «Cine-Zine-Zone» no. 34, Saint-Maur, P. Charles, mai 1989;

— *Trésor du fantastique: Vierges pour le bourreau*, in «Cine-Zine-Zone» no. 39, Saint-Maur, P. Charles, janvier 1990;

— *Le Photo-roman d'épouvante*, in «Cine-Zine-Zone» no. 50, Saint-Maur, P. Charles, 2° trim. 1991;

— *Satanik, le genie du crime (Killing)*, in «Cine-Zine-Zone» no. 63, Saint-Maur, P. Charles, mai 1992;

— *Les Stars du cinéma populaire: Barbara Steele*, in «Cine-Zine-Zone» no. 50, Saint-Maur, P. Charles, 2° trim. 1991;

— *Trésor du fantastique italien: Le Manoir maudit (Metempsycose)*, in «Cine-Zine-Zone» no. 65, Saint-Maur, P. Charles, 2° trim. 1992;

— *Antonio Margheriti*, in «Cine-Zine-Zone» nos. 66-67, Saint-Maur, P. Charles, janvier 1993;

— *Trésor du fantastique italien: Des filles pour un vampire*, in «Cine-Zine-Zone» no. 79, Saint-Maur, P. Charles, 1993.

**CIRCI, Renato**: *Satana, mon amour: L'amante del demonio*, in «Cinesex» no. 38, Roma, New Edi.Gra.F., 1 maggio 1971;

— *Dalla macchina al divano. Dagmar Lassander: Bella svestita e piccante* [L'iguana dalla lingua di fuoco], in «Cinesex» no. 44, Roma, New Edi.Gra.F., 1 agosto 1971.

**CHIRENNE**: *Le depravazioni di Satana: Una vergine per Satana*, in «Cinesex» no. 53, Roma, New Edi.Gra.F., 3 gennaio 1972.

**COLOMBO, Maurizio**: *Mario Bava: Operazione paura!*, in «Dylan Dog - Almanacco della Paura 1996», Milano, S. Bonelli, maggio 1996.

**COZZI, Luigi**: *In ricordo di... Mario Bava*, in «Profondo Rosso Speciale» no. 2, Milano, Ed. Eden, agosto 1991.

**DELLA CASA, Stefano** (ed.): *Speciale: Il fantastico italiano*, in «Cineforum» no. 299, Bergamo, novembre 1990.

**DENIS, Eric**: *Les Vampires italiens 1957-1974*, in «Scream» no. 4, Fublaines, J.-C. Guenet - E. Denis, 1990;

— *Barbara Steele*, in «Scream» no. 4, Fublaines, J.-C. Guenet - E. Denis, 1990.

**DERDERIAN, Stéphane**: *Trésor du fantastique: Le Masque du demon*, in «Cine-Zine-Zone» no. 63, Saint-Maur, P. Charles, mai 1992.

**DERDERIAN, Stéphane - CHARLES, Pierre**: *Trésor du fantastique: Le Moulin des supplices*, in «Cine-Zine-Zone» no. 48, Saint-Maur, P. Charles, octobre / novembre 1990;

— *Trésor du fantastique: Six femmes pour l'assassin*, in «Cine-Zine-Zone» no. 49, Saint-Maur, P. Charles, 1° trim. 1991;

— *Trésor du fantastique: Terrore nello spazio*, in «Cine-Zine-Zone» no. 50, Saint-Maur, P. Charles, 2° trim. 1991;

— *Trésor du fantastique italien: Operazione paura*, in «Cine-Zine-Zone» no. 64, Saint-Maur, P. Charles, mai 1992.

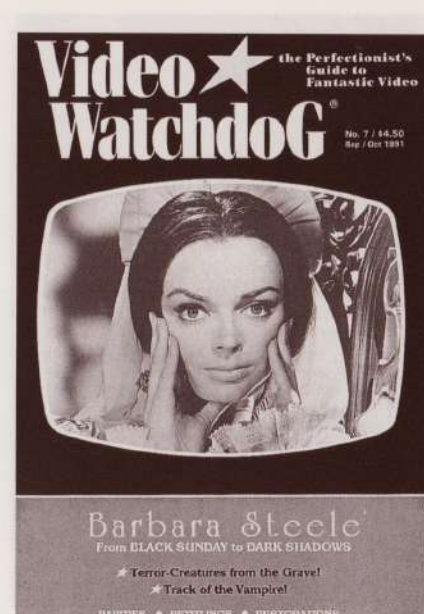
**DOREMIEUX, Alain**: *Six femmes pour l'assassin: Un rêve fou*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 12, Paris, Le Terrain Vague, mai 1965.

**DUPEA, Bobby**: *Moving Pictures: Barbara Steele*, in «Fiesta» Vol. 20 no. 3, London, Galaxy Pub., March 1986.

**EISENSCHITZ, Bernard**: *Les Trois derniers films de Mario Bava*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 8, Paris, Le Terrain Vague, janvier 1964.

**ELOY, Michel**: *Le Peplum fantastique*, in «Mad Movies - Ciné Fantastique» no. 36, Paris, juillet 1985.

**ESPOSITO, Riccardo F.**: *Pupi Avati - Le chantre du grotesque*, in «L'Ecran Fantastique» no. 36, Paris, juillet / août 1983.

**FANTOLI, Alexa**: *Sesso, sadismo e sangue* [La corta notte delle bambole di vetro], in «Cinesex Attualità» no. 8, Roma, Edirome, 29 agosto 1972;

— *Mamma mia che maschiaccio!* [Frankenstein '80], in «Cinesex Attualità» no. 10, Roma, Edirome, 26 settembre 1972.

**GIOVANNINI, Fabio**: *Mario Bava, il grande precursore*, in «Profondo Rosso Speciale» no. 2, Milano, Ed. Eden, agosto 1991.

**LOURCELLES, Jacques**: *Riccardo Freda, un homme seul*, in «Présence du Cinéma» no. 17, Paris, 1963.

**LUCAS, Tim**: *Terror Pioneer: Mario Bava, Italy's Maestro of the Macabre*, in «Fangoria» nos. 42-43, New York, O'Quinn Studios, 1985;

— *Black Sabbath: The UnMaking of Mario Bava's The Three Faces of Fear*, in «Video Watchdog» no. 5, Cincinnati, T. & D. Lucas, May / June 1991;

— *Mario Bava: Maestro of the Macabre*, in «The Dark Side» no. 23, Plymouth, Stray Cat, August 1992;

— *Welcome to My Cutting Room Floor: Bloody Pit of Horror*, in «Video Watchdog» no. 22, Cincinnati, T. & D. Lucas, March / April 1994;

— *Requiem for a Viking: Cameron Mitchell on His Bava Films*, in «Video Watchdog» no. 25, Cincinnati, T. & D. Lucas, September / October 1994;

— *Margheriti: The Third Man of Italian Fantasy*, in «Video Watchdog» no. 28, Cincinnati, T. & D. Lucas, 1995.

**MANGIN, Gérard**: *Trésor du fantastique: Danse macabre et La Vierge de Nuremberg*, in «Cine-Zine-Zone» no. 68, Saint-Maur, P. Charles, février 1993.

**MARTIN, John**: *Cinecittà of the Living Dead*, in «The Dark Side» no. 29, Plymouth, Stray Cat Pub., February 1993;

— *The Flesh and Blood Show - Margheriti vs. Morrissey*, in «The Dark Side» no. 58, Liskeard, Stray Cat Pub., July 1996.

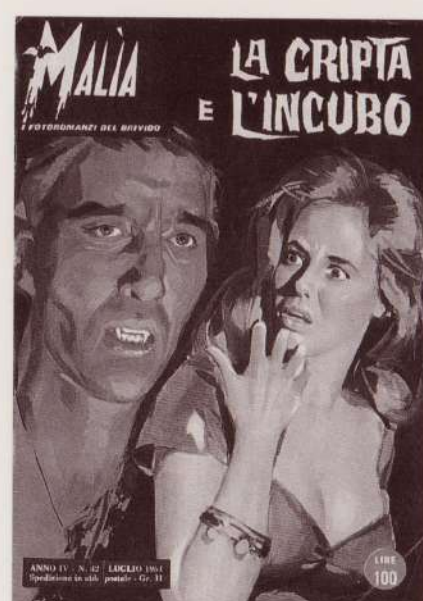
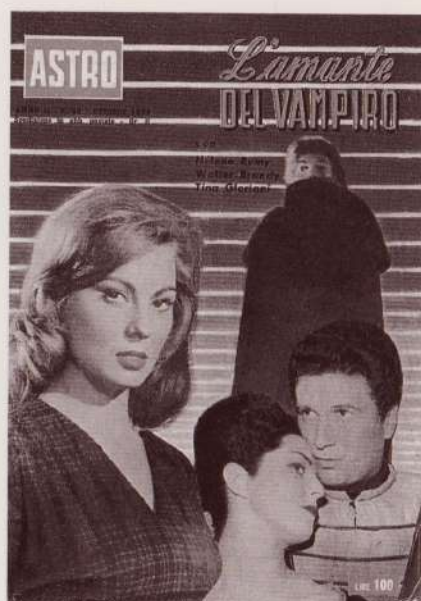
**MARTINET, Pascal**: *Cinéma de quartier: Lisa et le diable vs. La Maison de l'exorcisme*, in «Cine-Zine-Zone» no. 79, Saint-Maur, P. Charles, 1993.

**MONGINI, Giovanni**: *Terrore nello spazio: il film*, in «Profondo Rosso Speciale» no. 2, Milano, Ed. Eden, agosto 1991.

**PAM, Pamela**: *Con un bacio li stritola: La figlia di Frankenstein* [Lady Frankenstein], in «Cinesex» no. 43, Roma, New Edi.Gra.F., 16 luglio 1971.

**POLSELLI, Renato**: *Il cinema non è arte*, in «Nocturno Cinema» Nuova serie no. 2, Torino, Italiana Comunicazione, dicembre 1996.

**PRITCHARD, John**: *The Weird Spaghetti West!*, in «The Dark Side» no. 55, Plymouth, Stray Cat Pub., April 1996.

**PUTTERS, Jean-Pierre**: *Le Film décrypté: La Masque du démon*, in «Mad Movies - Ciné

Fantastique» no. 39, Paris, janvier 1986.

**SACCO, Andrea**: *Sado-lesbomasochisti a 80 gradi: Delirio caldo*, in «Cinesex» no. 51, Roma, New Edi.Gra.F., 29 novembre 1971.

**SANTEURIL, Tazio**: *Da vamp... a vampira* [Il plenilunio delle vergini], in «Cinesex Attualità» no. 13, Roma, Edirome, 7 novembre 1972;

— *Valentina dalla carta allo schermo* [Baba Yaga], in «Cinesex Attualità» no. 24, Roma, Edirome, 17 aprile 1973.

**THIRARD, Paul-Louis**: *Le Corps et le fouet: Du bonheur dans l'esclavage*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 14, Paris, Le Terrain Vague, juin 1966.

**THOMPSON, Jeff**: *Film Flashback: The Films of Barbara Steele*, in «Movie Club» no. 7, Baltimore, Summer 1996.

**TOULLEC, Marc**: *L'Univers macabre de Mario Bava*, in «Star-Ciné-Vidéo» no. 2, Paris, septembre 1983.

**UNSIGNED**: *L'orrore fatto in casa*, in «Mascotte Spettacolo» no. 8, Roma, 20 marzo 1960;

— *Le cover-girl dei "gialli proibiti"*, in «Mascotte Spettacolo» no. 24, Roma, 30 dicembre 1963;

— *Un boia scarlatto ma simpatico*, in «Nuova Mascotte» no. 29, Roma, U. Dal Buono, 20 novembre 1965.

**UPCHURCH, Alan**: *Five Graves for a Medium - Three versions for home video*, in «Video Watchdog» no. 7, Cincinnati, T. & D. Lucas, September / October 1991;

— *The Mortal Monsters of Riccardo Freda*, in «The Dark Side» no. 23, Plymouth, Stray Cat, August 1992.

**VIDALI, Luca**: *Il sexy-horror si ispira all'americano Poe: Nella stretta morsa del ragno*, in «Cinestop» no. 10, Roma, New Edi.Gra.F., 21 giugno 1971;

— *Ma che sadica quella Rosalba!* [La casa della paura], in «Cinesex Attualità» no. 22, Roma, Edirome, 20 marzo 1973.

**VITOUX, Frederic**: *Les Amants d'outre-tombe: Un onirisme violent*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 15/16, décembre 1966 / janvier 1967.

**WARREN, Bill**: *Princess of Darkness* [Barbara Steele], in «Fangoria» no. 102, New York, Starlog Comm. Int., 1991.

INTERVIEWS

**BALBO, Lucas**: "I Talked with a Zombie: The Forgotten Horrors of Massimo Pupillo", in *Shock - The Essential Guide to Exploitation Cinema*, London, Titan Books, 1996.

**BLUMENSTOCK, Peter**: *Margheriti: The Wild, Wild Interview*, in «Video Watchdog» no. 28, Cincinnati, T. & D. Lucas, 1995.

**BLUMENSTOCK, Peter - KESSLER, Christian**: *Entretien avec Antonio Margheriti*, in «Cine-Zine-Zone» no. 66, Saint-Maur, P. Charles, janvier 1993.

**CAEN, Michel**: *Entretien avec Barbara Steele*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 12, Paris, Le Terrain Vague, mai 1965.

**CAEN, Michel - ROMER, Jean-Claude**: *Entretien avec Riccardo Freda*, in «Midi-Minuit Fantastique» no. 7, Paris, Le Terrain Vague, septembre 1963.

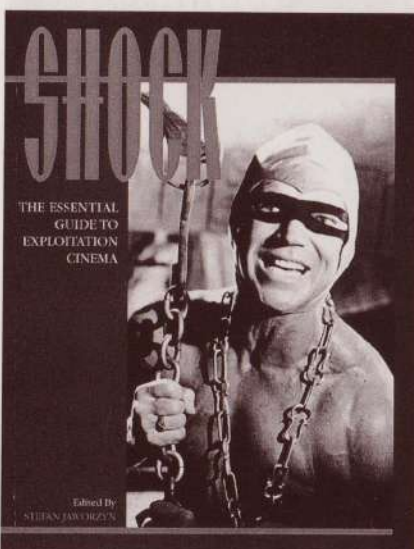
**CASTELLI, Alfredo - MONEGO, Tito**: *La maschera del demonio - Intervista con Mario Bava*, in «Horror» no. 1, Milano, G. Sansoni, dicembre 1969.

**CHABROL, Laurent & Jean-Marc - POUILHAS, Patrick**: *Barbara Steele, incarnation malefique des années Soixante*, in «Mad Movies - Ciné Fantastique» no. 27, Paris, juillet 1983.

**COZZI, Luigi**: *I maghi del terrore: Così dolce... così perverso...* [Ernesto Gastaldi interview], in «Horror» no. 5, Milano, G. Sansoni, aprile 1970;

— *I maghi del terrore: Il vampiro in orbita* [Antonio Margheriti interview], in «Horror» no. 6, Milano, G. Sansoni, maggio 1970;

— *Mario Bava, l'evocatore d'ombre*, in «New Cinema» no. 11, Milano, Inteuropa, novembre 1970;

— *Operazione paura* [Mario Bava interview], in «Horror» no. 13, Milano, G. Sansoni, dicembre 1970 / gennaio 1971;

— *L'orribile segreto del dottor Hampton* [Riccardo Freda interview], in «Horror» no. 15, Milano, G. Sansoni, aprile 1971;

— *Riccardo Freda al negozio di "Profondo Rosso"*, in «Profondo Rosso» no. 13, Milano, Ed. Eden, dicembre 1991.

**CRAWLEY, Tony**: *Interview with Barbara Steele*, in «Halls of Horror» no. 3, London, 1983.

**DIETRICH, Christopher - BECKMAN, Peter**: *The Barbara Steele Interview*, in «Video Watchdog» no. 7, Cincinnati, T. & D. Lucas, September / October 1991.

**LAVAGNINI, Massimo F.**: *Antonio Margheriti aka Anthony M. Dawson*, in «Draculina» no. 25, Glen Carbon, 1996.

**LEDU, Claude**: *Entretien avec le maître du cinéma bis: Antonio Margheriti*, in «Impact» no. 3, Paris, juin 1986.

**LOURCELLES, Jacques - MIZRAHI, Simon**: *Entretien avec Riccardo Freda*, in «Présence du Cinéma» no. 17, Paris, 1963.

**MARTIN, John**: *Blood on the Daisies* [Antonio Margheriti interview], in «Dark Side» no. 48, London, August 1995.

**MELELLI, Fabio**: *Dietro la maschera del Boia: Intervista a Massimo Pupillo*, in «Nocturno Cinema» no. 2, Milano, gennaio 1995.

**PIAZZA, Carlo**: *Entretien avec la star du cinéma d'épouvante italien: Walter Brandi*, in «Cine-Zine-Zone» no. 30, Saint-Maur, P. Charles, août 1986.

**SALZA, Giuseppe - CODELLI, Lorenzo**: *Entretien avec Pupi Avati*, «L'Ecran Fantastique» no. 36, Paris, juillet / août 1983.

**TAVERNIER, Bertrand**: *Entretien avec Riccardo Freda*, in «Cinéma 63» no. 81, Paris, 1963.

**UNSIGNED**: Mario Bava interview, in *La città del cinema (Produzione elavoro nel cinema italiano 1930-1970)*, Roma, Napoleone, 1979.

**ZANOTTO, Piero - IVALDI, Nedo**: *Baba Yaga: Intervista con Corrado Farina*, in «Comics» no. 7, Roma, Archivio Internazionale della Stampa a Fumetti, Roma, settembre 1973.

NOVELS

**ARPINO, Giovanni**: *Anima persa*, Milano, A. Mondadori, 1966.

**BOGART, Frank** (Maddalena Guy?): *La vergine di Norimberga*, «KKK - I classici dell'orrore» no. 23, Roma, Ed. KKK, 6 dicembre 1960.

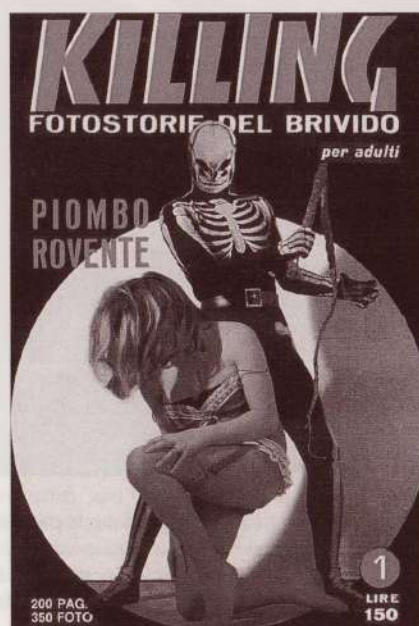
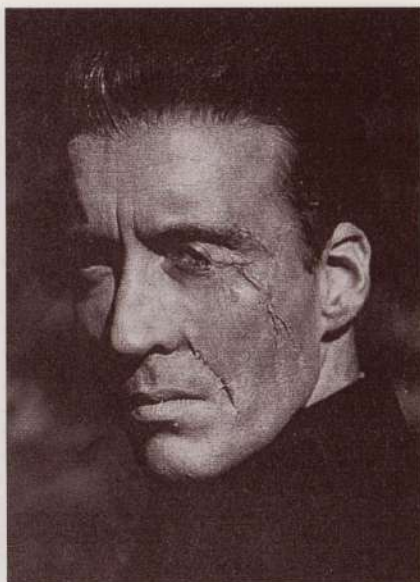
**COMISSO, Giovanni**: *La donna del lago*, Milano, Longanesi & C., 1962.

**DURRENMATT, Friedrich**: *Die Panne, Eine noch mögliche Geischichte*, Zürich, Verlag der Arche, 1956 (*La panne - Una storia ancora possibile*, Torino,

Einaudi, 1972).
**FUENTES, Carlos**: *Aura*, Milano, Feltrinelli, 1964.
**GOGOL', Nikolàj Vasil'evic**: *Vij*, 1835 (*Il vij*, in *I vampiri tra noi*, Milano, Feltrinelli, 1960).
**KETTRIDGE, P.**: *Ghosts Don't Kill*, 1958 (*Dalle tre alle tre e mezza*, in *Storie di fantasmi*, Torino, Einaudi, 1960).
**LE FANU, Joseph Sheridan**: *Carmilla*, in *In a Glass Darkly*, London, 1872 (*Carmilla*, in *Avventure di fantasmi*, Milano, Garzanti, 1966).
**MATHESON, Richard**: *I Am Legend*, New York, Gold Medal, 1954 (*I vampiri*, Milano, Longanesi & C., 1957).
**MERIMEE, Prosper**: *La Vénus d'Ille*, 1837 (*La Venere d'Ille*, Firenze, Passigli, 1988).
**ONIONS, George Oliver**: *The Beckoning Fair One*, in *Widdershins*, London, 1911 (*La bella adescatrice*, in *Storie di fantasmi*, Milano, Einaudi, 1960).
**PESTRINIERO, Renato**: *Una notte di 21 ore*, in «Oltre il cielo» no. 61, Roma, Esse, giugno 1960.
**POE, Edgar Allan**: *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, Philadelphia, 1840; *Tales*, New York, 1845 (*Racconti del mistero e dell'orrore - Arabeschi*, Milano, SugarCo, 1974).
**SHELLEY, Mary**: *Fran-kenstein, or the Modern Prometheus*, London, 1818 (*Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*, Milano, Rizzoli, 1952).
**STEVENSON, Robert Louis**: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, 1886 (*Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Milano, Rizzoli, 1974).
**STOKER, Bram**: *Dracula*, London, 1897 (*Dracula il vampiro*, Milano, Longanesi & C., 1959).
**TOLSTOJ, Alekséj Konstantinovic**: *La Famille du vourdalak*, 1847 (*La famiglia del vurdalak*, in *I vampiri tra noi*, Milano, Feltrinelli, 1960).
**WILDE, Oscar**: *The Picture of Dorian Gray*, London, 1891 (*Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Rizzoli, 1951).

FUMETTI & FOTOROMANZI
**BUNKER, Max** (Luciano Secchi) **- MAGNUS** (Roberto Raviola) **and others**: *Kriminal* nos. 1 - 419, Milano, Ed. Corno, 1 agosto 1964 - 1 novembre 1974.
— *Satanik* nos. 1 - 231, Milano, Ed. Corno, 1 dicembre 1964 - 1 novembre 1974.
**CREPAX, Guido**: *Baba Yaga*, in *Valentina nella stufa*, Milano, Milano Libri, 1973.
**GIUSSANI, Angela & Luciana and others**: *Diabolik* nos. 1 —, Milano, Astorina, novembre 1962 —
**UNSIGNED**: *Killing - Fotostorie del brivido* nos. 1-62, Milano, Ponzoni Editore, 15 marzo 1966 - 29 marzo 1969.

CINEROMANZI
*A doppia faccia*, in «Top Film» no. 9, Milano, Edifilm, 15 febbraio 1971.
*L'amante del demonio*, in «Cinesex» no. 43, Roma, New Edi.Gra.F., 16 luglio 1971.
*L'amante del vampiro*, in «Astro» no. 39, Roma, Ed. Nova, ottobre 1960.
*L'amante del vampiro*, in «Malia - I fotoromanzi del brivido» no. 14, Roma, Editoriale Nova, marzo 1962.
*Amanti d'oltretomba*, in «Malia» no. 61, Roma, Editoriale Nova, marzo 1966.
*La bestia uccide a sangue freddo*, in «Cinesex» no. 54, Roma, New Edi.Gra.F., 17 gennaio 1972.
*Il Boia Scarlatto*, in «Malia» no. 60, Roma, Editoriale Nova, febbraio 1966.
*Cinque tombe per un medium*, in «Malia» no. 58, Roma, Editoriale Nova, dicembre 1965.
*La cripta e l'incubo*, in «Malia» no. 42, Roma, Editoriale Nova, luglio 1964.
*La cripta e l'incubo*, in «Wampir» no. 6, Milano, Ponzoni Editore, dicembre 1970.
*Delirio caldo*, in «Cinesex Attualità» no. 1, Roma, Edirome, 23 maggio 1972.
*Femina ridens*, in «Top Film» no. 5, Milano, Edifilm,

30 novembre 1970.
*Frankenstein 1980*, in «Cinesex Attualità» no. 26, Roma, Edirome, 15 maggio 1973.
*L'iguana dalla lingua di fuoco*, in «Cinesex» no. 53, Roma, New Edi.Gra.F., 3 gennaio 1972.
*Lady Frankenstein*, in «Big Film» no. 22, Roma, New Edi. Gra.F., dicembre 1971.
*Mania*, in «Cinesex Mese» no. 10, Roma, Edirome, novembre 1973.
*Metempsyco*, in «Malia» no. 35, Roma, Editoriale Nova, dicembre 1963.
*Il mostro di Venezia*, in «Malia» no. 59, Roma, Editoriale Nova, gennaio 1966.
*Il mulino delle donne di pietra*, in «Super Star» no. 75, Roma, Bozzesi, 1 dicembre 1960.
*La notte dei dannati*, in «Big Film» no. 20, Roma, New Edi.Gra.F., ottobre 1971.
*Operazione paura*, in «Suspense» no. 13, Roma, New Edi.Gra.F., maggio 1971.
*Quella che voleva amare (I vampiri)*, in «I Vostri Film» no. 31, Roma, Bozzesi, 5 agosto 1958.
*Il plenilunio delle vergini*, in «Cinestop Attualità» no. 12, Roma, Edirome, maggio 1973.
*La reincarnazione* [Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento], in «Cinesex Mese» no. 1, Roma Edirome, gennaio 1973.
*Il sesso del diavolo*, in «Big Film» no. 17, Roma, New Edi. Gra.F., ottobre 1971.
*Il sesso della strega*, in «Cinesex Attualità» no. 17, Roma, Edirome, 2 gennaio 1973.
*La settima tomba*, in «Malia» no. 52, Roma, Editoriale Nova, maggio 1965.
*La sorella di Satana*, in «Malia» no. 62, Roma, Editoriale Nova, aprile 1966.
*La strage dei vampiri*, in «Suspense» no. 6, Roma, New Edi.Gra.F., ottobre 1970.
*Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, in «Cinesex Attualità» no. 36, Roma, Edirome, 9 ottobre 1973.
*Tutti i colori del buio*, in «Cinesex Attualità» no. 11, Roma, Edirome, 10 ottobre 1972.
*L'ultima preda del vampiro*, in «Malia» no. 2, Roma, Editoriale Nova, marzo 1961.
*Il vampiro dell'Opera*, in «Malia» no. 13, Roma, Editoriale Nova, febbraio 1962.
*Il vangelo secondo Satana*, in «Cinestop» no. 10, Roma, New Edi.Gra.F., 21 giugno 1971.
*La vendetta di Lady Morgan*, in «Suspense» no. 12, Roma, New Edi.Gra.F., aprile 1971.
*La vergine di Norimberga*, in «Malia» no. 51, Roma, Editoriale Nova, aprile 1965.

**Above**: Original artwork by Piero Iaia for the Italian "locandina" of *La morte negli occhi del gatto.*
**Opposite**: Christopher Lee in *La vergine di Norimberga.*
**On page 174**: Rosanna Schiaffino (as Aura) and Sarah Ferrati (as Consuelo) in *La strega in amore* (1966) by Damiano Damiani.
**On page 175**: Maria Giovannini as the first naked vampire woman of all time in *L'ultima preda del vampiro* (1960) by Piero Regnoli.
**On page 176**: Rosalba Neri as Helga in *L'amante del demonio* (1972) by Paolo Lombardo.

# *Afterword*
# by Antonio Margheriti

Il cinema "commerciale" italiano, sempre un po' snobbato dalla critica, negli anni Sessanta iniziò con successo la scalata ai mercati internazionali ed a quello americano in particolare.
Erano film horror, fantascientifici, mitologici, e poi c'erano i "commestibilissimi" spaghetti-western.
Con lo pseudonimo di Anthony M. Dawson, diressi in quegli anni molti fortunati flim, il più delle volte realizzati con modestissimi budget e tempi di ripresa incredibilmente brevi.
*Danza Macabra*, con Barbara Steele, la regina dell'horror all'italiana, durò appena due settimane, ed un solo giorno bastò per gli effetti speciali; invece per altri film, come *La vergine di Norimberga*, furono sufficenti tre sole settimane.
In dodici settimane realizzai un quartetto di films di fantascienza, due dei quali per la Metro Goldwin Mayer, rieditati poi in tutto il mondo dopo l'uscita dello straordinario *Guerre Stellari*.
Comunque, quel cinema, fatto da onesti e valorosi "artigiani", che annovera, tra gli altri, maestri come Mario Bava e Riccardo Freda, anch'essi coperti spesso da pseudonimi, rimane ancora vivo, con film che sono divenuti dei veri e propri cult, continuando ad essere al centro di rassegne in tutto il mondo.
Un cinema fatto di professionalità e di entusiasmo, che permetteva di superare qualsiasi difficoltà. Un entusiasmo che ancora portiamo dentro, anche se oggi battersi contro i pluri-miliardari progetti americani di film d'avventura è pressoché impossibile.
Ma noi "vecchietti" degli anni Sessanta ci proviamo ancora... e chissà?! Un augurio ai giovani registi d'oggi di avere la nostra stessa grinta ed al cinema italiano di vivere un nuova, grande stagione. E un giorno si leggerà dei grandi successi di fine millennio, e — perché no! — anche dei primi di quello successivo.

In the Sixties, Italian exploitation cinema, usually ignored by critics, began its success ful conquest of international markets, especially the American one.
There were horror, SF, mythological films, as well as the "easily-digestible" spaghetti-westerns. Using the pseudonym "Anthony M. Dawson", during those years I directed many successful movies, most of which produced on small budgets and very, very quickly.
*Castle of Blood* — with Barbara Steele, the veritable queen of Italian horror films — took only a couple of weeks to make, and one day for special effects; others, like *Horror Castle*, were made in three weeks.
In twelve weeks I made four SF films, two of which for MGM. They were re-released all over the world after the incredible success of *Star Wars*.
However, that kind of cinema, made by honest and bold "craftsmen" (including, among others, such greats as Mario Bava and Riccardo Freda, who often used pseudonyms as well), is still alive, with movies that have become veritable cults, as they continue being performed all over the world.
That was a cinema made of professionality and enthusiasm, which allowed us to overcome any difficulty. That same enthusiasm we still have inside, even though today it is almost impossible to compete with American million-dollar-budget movies.
Yet we, "old-timers" of the Sixties, are still trying, and... Who knows?!
I wish that young directors had our same determination, and I wish that Italian cinema could live a new, great season. One day we'll read about the great successes of the end of the second millennium, and — why not — even about those of the third one.

Le cinéma bis italien, toujours un peu snobé par la critique, pendant les années Soixante, initia avec succès la montée aux marchés internationaux et à celui américain en particulier.
C'étaient des films d'horreur, de science-fiction, mythologiques, et puis il y avait les "très comestibles" western-spaghetti.
Sous le pseudonyme de Anthony M. Dawson, je dirigeai, en ces années, des longs métrages couronnés de succès, le plus souvent réalisés avec un budget très modeste, et d'une durée de tournage très brève.
*Danse macabre*, avec Barbara Steele, la reine de l'épouvante en Italie, dura deux semaines à peine et un seul jour fut nécessaire pour les effets spéciaux, alors que des autres, comme la *Vierge de Nuremberg*, furent réalisés en trois semaines.
En douze semaines, je réalisai quatre films de science-fiction, dont deux pour la MGM, réédités ensuite dans le monde entier.
Donc, ce cinéma fait part des artisans honnêts et courageux, qui énumère, entre autre, des maîtres comme Mario Bava et Riccardo Freda, eux aussi souvent sous des pseudonymes, reste encore vivant, avec des films qui sont devenus des véritables cult, continuant à être au centre de festivals dans le monde entier.
Un cinéma fait de professionnalisme et d'enthousiasme, qui permettait de surmonter n'importe quelle difficulté. Un enthousiasme que nous avons en nous, même si aujourd'hui il est presque impossible de se battre contre les projets millionnaires américains des films d'aventures.
Mais nous, les "anciens" des années Soixante, nous essayons encore... et qui sait?

Antonio Margheriti

# *Contents*

**B I Z A R R E   S I N E M A !**
*Wildest Sexiest Weirdest Sleaziest Films*
**H o r r o r   a l l ' i t a l i a n a**
1957 — 1979

**A cura di / Edited by**: Stefano Piselli & Riccardo Morrocchi

**Testi / Text**: Antonio Bruschini

**Ricerca fonti e coordinamento / Research & coordination**: Stefano Piselli

**Prefazione / Foreword**: Barbara Steele
**Postfazione / Afterword**: Antonio Margheriti

**Interviste / Interviews**: Antonio Bruschini, Stefano Piselli, Antonio Tentori

**Ringraziamenti / Acknowledgements**: Fabio Borsacchi,
Stefano Dello Schiavo, Roberto D'Onofrio, Armando Giuffrida,
Alessio Musumeci, Paolo Pazzi, Matteo Soccio, Andrea Vannini

**Un particolare ringraziamento a / Special thanks to**: Barbara Steele, Riccardo Freda,
Antonio Margheriti, Renato Polselli, Massimo Pupillo, Sandro Simeoni

**Grafica e impaginazione / Concept & design**: Stefano Piselli

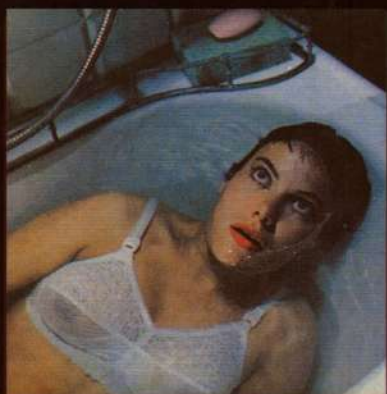
**Traduzione inglese / English translation**: Alberto Becattini
**Traduzione francese / French translation**: Claudine Vivaleros

**Stampa / Printed by**: C.E. Nerbini, Firenze

**Copertina / Cover**: *L'orribile segreto del dottor Hichcock*, movie art by Symeoni (Sandro Simeoni)



Printed in Italy
Firenze, Dicembre 1996

# *End of Second Reel...*

# Bizarre Sinema!

# Horror all'italiana

featuring:

**RICCARDO FREDA**
Aesthete of Fear

**MARIO BAVA**
Maestro of the Macabre

**ANTONIO MARGHERITI**
When Gothic Is Painted with Eroticism

**MASSIMO PUPILLO**
Sadistic Hangmen and Avenging Ghosts

**RENATO POLSELLI**
Vampires, Witches, and Mad Loves

... and Other Unforgettable Nightmares from Cinecittà!

**Edited by**
Stefano Piselli
Riccardo Morrocchi

**Text by**
Antonio Bruschini

**Foreword by**
Barbara Steele

**Afterword by**
Antonio Margheriti

ISBN 88-8275-023-X

For Adults Only

GLITTERING IMAGES
*edizioni d'essai*